

Eureka!
L'ultima Stagione del Living Theatre

di
Carmela Cutugno

INDICE

PROLOGO	p. 6
---------	------

Atto Primo
**21 Clinton Street:
la Nuova Casa del Living Theatre**

1. Introduzione	» 10
2. Antefatto	» 14
3. 21 Clinton Street: una nuova Casa per il Living	» 18
4. La mia Casa è una Prigione: ripartiamo da <i>The Brig</i>	» 25
5. Living on the Street	» 48
6. Living in New York	» 54
7. Living with “ <i>The Living</i> ”: le Attività al 21 di Clinton Street	» 65
8. Keeping on Living: il “Futuro Prossimo”	» 69
 <i>“Intervallo”</i>	 » 74

Atto Secondo
***Eureka!* = “*perfetto attivo*” Collettivo Creativo**

- 9. *Eureka!* Alla Scoperta delle Origini della Creazione » 81
- 10. Ritorno ai “*Mysteries*” della Creazione Collettiva » 136
- 11. Da Piscator alla Steady-Cam: l’Interfaccia Tecnologica di *Eureka!* » 151
- 12. Una Nota Musicale: l’incontro con Patrick Grant » 159
- 13. Living: Imperativo Presente » 167

Dopo lo Spettacolo
Le Interviste

- I. Interviste a *Judith Malina* » 180
- II. Intervista a *Hanon Reznikov* » 192
- III. Interviste a *Gary Brackett* » 198
- IV. Intervista a *Kenneth Brown* » 221
- V. Intervista a *Tommy McGinn* » 225
- VI. Intervista a *Andrew Greer* » 232
- VII. Intervista a *Kesh Baggan* » 236

VIII. Intervista a <i>Tom Walker</i>	» 237
IX. Intervista a <i>Patrick Grant</i>	» 248
X. Intervista a <i>Gene Ardor</i>	» 256
XI. Intervista a <i>Anthony Sisco</i>	» 271
XII. Intervista doppia: <i>Erin Downhour/Kennedy Yanko</i>	» 280
Bibliografia	» 286
Sitografia, Emerografia	» 289

*Ad Hanon Reznikov e a tutti coloro
che, come lui, amano e nutrono il
teatro di “un’intelligente umanità”*

Prologo

Il Living Theatre è, con buona probabilità, la Compagnia che più di ogni altra ha determinato il sorgere e l'evolversi di quella fase del secondo Novecento che viene generalmente definita Nuovo Teatro. L'influenza che l'ensemble newyorkese ha avuto sulle sorti della scena teatrale del secolo appena trascorso è di indubbio rilievo, così come altrettanto vasta appare la bibliografia che ne rende conto. La maggior parte degli studi condotti è incentrata sugli anni solitamente ritenuti i più rappresentativi del lavoro del Living, vale a dire l'epoca che, partendo dalla fondazione della Compagnia nel lontano 1947, giunge sino al 1985, anno della tragica e prematura scomparsa di Julian Beck, una delle due anime fondatrici insieme a Judith Malina. Qualche studio si è poi spinto cronologicamente un po' oltre, andando ad indagare il decennio successivo, quello cioè in cui accanto alla sempre presente Judith Malina troviamo la nuova figura di Hanon Reznikov, il cui ruolo sarà di vitale importanza nella sperimentazione artistica degli ultimi venti anni del Living.

Questa mia ricerca si propone invece di prendere in esame l'ultima stagione (se non altro in termini cronologici) del Living, quella che, prendendo il via nell'aprile del 2007 con l'apertura del nuovo spazio teatrale del Living a New York, giunge sino all'ultimo spettacolo, Eureka!, ideato da Hanon Reznikov poco prima di lasciarci, e poi ultimato da Judith Malina.

Questo elaborato nasce dunque come risultato di un progetto di ricerca che, dispiegandosi per fasi alterne e successive, ha ricoperto un arco di tempo di circa tre anni. Grazie infatti al supporto finanziario proveniente da due borse di ricerca tesi all'estero

dell'Università di Bologna, ho avuto l'opportunità di seguire di persona questi ultimi risvolti della storia del Living Theatre, vivendo insieme a loro ed osservando da vicino la fase dell'apertura del loro nuovo teatro newyorkese al 21 di Clinton Street con la riproposizione di The Brig (periodo al quale è dedicato il primo atto di questo mio "racconto"), seguendo le tappe della tournée italiana di The Brig e dei workshops tenuti dalla Compagnia nella primavera del 2008, e tornando poi nuovamente a New York per la realizzazione di Eureka! (sull'analisi di questi fatti si incentra invece la seconda parte della tesi).

Questo lavoro di ricerca e di documentazione include quindi una serie di interviste realizzate ai membri attuali del Living (di alcune di esse viene riportata in appendice la versione originale in italiano, di altre invece la corrispettiva traduzione dall'inglese all'italiano).

A questo elaborato cartaceo si aggiunge poi un filmato audio-visivo, teso a documentare ulteriormente il periodo preso in esame.

Essendosi trattato per me di un'esperienza di vita, oltre che di studio, estremamente entusiasmante e formativa, chiedo preventivamente venia se, nelle pagine che seguono, trasparirà in qualche occasione un tono di eccessivo trasporto emotivo da parte mia. Tengo inoltre a precisare che le due sezioni in cui si articola questa tesi sono state scritte in due momenti differenti, entrambi al termine di ciascuno dei periodi di osservazione condotti; nel metterle qui insieme ne ho voluto però conservare le rispettive strutture e forme iniziali, chiaramente non per pigrizia, ma per tentare di mantenerne l'originaria impronta a caldo delle sensazioni e delle riflessioni.

Approfitto infine di questo spazio introduttivo per fare alcuni ringraziamenti, il primo dei quali è indirizzato all'Università di Bologna, per aver supportato finanziariamente questo mio progetto di ricerca tesi all'estero.

Ma i ringraziamenti più sentiti vanno al “Living Theatre”, a Judith Malina, Hanon Reznikov, Gary Brackett, Tom Walker, Patrick Grant, agli attori e a tutti gli altri membri della Compagnia, per avermi accolta e ospitata nella loro “nuova casa”, e per la loro immensa disponibilità.

Un grazie del tutto particolare va poi alle persone che mi hanno più sostenuta in questa esperienza: al Professor Marco De Marinis, per la sua inesauribile competenza teatrale in grado di guidarmi sempre nel mio percorso di studi; alla mia famiglia, per lo sconfinato affetto e l'incondizionata fiducia; a Seby e Lorenzo, per i preziosi suggerimenti, e senza la cui professionalità e gentilezza non avrei realizzato la documentazione video. Grazie infine al Professor Claudio Longhi, mio Maestro di Teatro e di Vita.

Bologna, ottobre 2009

Atto Primo

**21 Clinton Street:
la Nuova Casa del Living Theatre**

INTRODUZIONE

Ad aprile 2007 il Living Theatre inaugura la sua nuova sede newyorkese al 21 di Clinton Street, nel cuore del Lower East Side di Manhattan, e lo fa riproponendo uno spettacolo messo in scena per la prima volta nel 1963, *The Brig*, al quale affianca diverse altre attività.

Il 2007 costituisce un anno significativo per la storia del Living; ne segna alcune importanti ricorrenze: innanzitutto si celebrano i sessanta anni della Compagnia che, fondata nell'ormai lontano 1947 da due ancora poco più che ventenni Julian Beck e Judith Malina, era destinata a diventare una delle realtà più rappresentative ed emblematiche del *Nuovo Teatro* della seconda metà del Novecento. In secondo luogo poi, si festeggiano gli ottanta anni della sua anima carismatica, una Judith Malina nel pieno del suo contagioso entusiasmo creativo e della sua carica emotiva, capace di iniettare una inesauribile linfa vitale all'inedito ensemble costituito dai nuovi giovani attori di *The Brig*.

Una data significativa dunque, il 2007, e un luogo di certo non casuale, il Lower East Side di Manhattan, storico quartiere di ritrovo di artisti newyorkesi, nonché crogiuolo di etnie e tradizioni diverse: il tutto a segnare una autentica ripartenza del Living, anche se molti dei suoi storici componenti tengono a sottolineare come la Compagnia in realtà non si sia mai veramente fermata in questi anni.

Eppure sono trascorsi ben quattordici anni da quando, nel 1993, il Dipartimento per la sicurezza degli edifici aveva chiuso il Teatro sulla Terza Strada: avvenimento che aveva segnato l'inizio di un nuovo periodo di peregrinazioni e nomadismo per una compagnia che, a situazioni di questo genere, è stata di certo abituata nel corso della sua lunga esistenza.

Queste dunque le condizioni della riapertura nell'aprile 2007: un piccolo Teatro di circa novanta posti al 21 di Clinton Street, e uno spettacolo del 1963, *The Brig*, più attuale che mai, da riproporre ad una platea newyorkese in larga parte da riconquistare; è questa dunque la stimolante realtà che mi ha fatto pensare di incentrare la mia tesi proprio su questa fase della storia del Living Theatre.

Le pagine che seguono, e in cui prende forma il *primo atto* di questo racconto/elaborato, costituiscono una sintesi di un'esperienza per me ben più grande, e di certo entusiasmante e formativa; questa prima fase della ricerca da me condotta, supportata e finanziata economicamente da una borsa di studio dell'Università di Bologna, nasce infatti da un periodo di sei settimane trascorso presso la nuova sede del Living a New York. E' dunque, in buona parte, una testimonianza di quanto in quelle settimane ho avuto la possibilità, direi piuttosto la fortuna, di osservare in prima persona, documentare, e cercare di analizzare. Al mio resoconto e alle mie riflessioni contenute all'interno della tesi, saranno quindi allegate le interviste ai principali protagonisti di questa appena avviata fase del Living Theatre: dalla lunga conversazione avuta con Judith Malina, alle risposte esplicative e ai piacevoli racconti venuti da Hanon Reznikov, passando attraverso gli incontri con Gary Brackett, Tom Walker, Kenneth Brown, nonché le domande rivolte agli attori protagonisti di *The Brig*, e le impressioni raccolte tra gli spettatori che avevano assistito alla rappresentazione.

Il lavoro di ricerca e documentazione include anche un filmato audiovisivo, tramite il quale spero di riuscire a raccontare ancora meglio quanto visto di persona.

Nulla di tutto ciò, temo però, riuscirà a dare piena testimonianza dell'intensità di questa esperienza, un'esperienza resa talmente bella e

interessante per me dalla enorme disponibilità e gentilezza di tutti i membri della compagnia. Le riflessioni più significative contenute all'interno della tesi credo dunque nascano sì dalle interviste e dai filmati, ma soprattutto dai momenti più informali, quelli non documentati da una videocamera, quei momenti (fortunatamente per me tantissimi) in cui, sempre grazie all'atmosfera che si respirava all'interno del Teatro e a quel modo di fare di Judith, Hanon, Gary, Tom e degli altri che credo li abbia sempre contraddistinti, dimenticavo quasi di essere lì in veste di studentessa/ricercatrice, e mi sentivo parte della situazione, di quello cioè che in quelle settimane il Living stava vivendo. Credo dunque di aver capito le cose più importanti riguardo la realtà attuale del Living trascorrendo i miei pomeriggi e le mie serate al 21 di Clinton Street, vivendo la loro quotidianità, dialogando continuamente con loro, prendendo parte alle loro iniziative, e contribuendo nel mio piccolo alle loro attività. Per tutte queste ragioni, e per molte altre ancora, ho definito prima queste settimane al Living un'esperienza straordinaria.



*Judith Malina e Hanon Reznikov nel terrazzo del loro appartamento a New York,
al 21 di Clinton Street, agosto 2007.*

ANTEFATTO

Quando lo scorso aprile 2007 il Living Theatre taglia il nastro della nuova sede newyorkese al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan, sono oramai trascorsi ben quattordici anni dalla chiusura dell'ultimo teatro della Compagnia a New York, sulla Terza Strada. Era infatti il 1993 quando, come in una scena da copione che si ripete più e più volte, il Living si vede nuovamente privato del proprio spazio, e si trova costretto a ricominciare e a reinventarsi da un'altra parte.

Scoprire cosa sia successo durante questi quattordici anni e cercare di capire perché, dopo tanto tempo, Judith Malina, Hanon Reznikov e gli altri abbiano deciso di ritornare in questo stesso quartiere di New York per dare il via a questa nuova fase del loro cammino teatrale, risulta di certo una strada utile per delineare l'identità attuale del Living, per comprenderne alcune scelte determinanti, e per tratteggiarne alcune delle caratteristiche odierne. Così quando chiedo ad Hanon Reznikov di iniziare proprio da lì il suo racconto, questo è ciò che lui mi dice:

L'episodio piuttosto felice che abbiamo vissuto sulla Terza Strada è terminato come sono terminate tutte le esperienze degli spazi gestiti dal Living Theatre a New York, e cioè per un problema di carattere burocratico, un "problema di Stato" diciamo; alla fine risultava che il proprietario dell'edificio che ospitava il nostro teatro non possedeva le carte necessarie per offrire questo spazio come luogo di riunione. Comunque questa chiusura è stata in un certo senso provocata, perché nel periodo in cui ci trovavamo fuori da New York, per realizzare gli spettacoli in Italia, un gruppo, alcuni di noi che sono rimasti qui hanno deciso di fare una cosa molto sperimentale, che comprendeva la distruzione di una lavatrice con dei

martelloni, nel bel mezzo della notte; e hanno fatto tanto di quel chiasso che qualcuno ha chiamato la polizia.

In seguito a tutto questo hanno scoperto che la base legale per gestire un teatro in quel palazzo non esisteva, e quindi l'abbiamo dovuto abbandonare. Purtroppo questo ha significato mettere fine a quattro anni di lavoro intenso, durante i quali avevamo lavorato parecchio, creando tanti bei, bei spettacoli. Proprio adesso sta per uscire un libro su quell'esperienza; s'intitola "*Living upper Third Street*" ("*Vivendo sulla Terza Strada*")... ed entro la fine dell'anno dovrebbe uscire. Dopodiché abbiamo passato gli anni seguenti lavorando principalmente in Italia, perché subito dopo, l'anno successivo, si è iniziato un progetto con una Compagnia italiana, *Gli Alfieri di Asti*, che era *Maudie & Jane*, un bellissimo spettacolo composto da Luciano Nattino sulla base di un romanzo scritto da Doris Lessing, che racconta di un rapporto tra una signora anziana, una specie di barbona, e una donna più giovane, di successo, che è redattrice di una rivista di moda; questa vecchietta riesce a sedurre questa giovane donna, a entrare a far parte della sua vita, e nasce un rapporto d'amore veramente molto bello. E' stato un enorme successo in Italia; è andato avanti sei anni, dal 1994 fino al 2000; l'abbiamo proposto per sei anni di seguito in tutta Italia, in diverse città, in diversi teatri; a Milano l'abbiamo fatto al *Teatro dell'Elfo*, ma anche al *Leoncavallo* ad esempio. Judith ha avuto anche il *Premio UBU*... era molto orgogliosa per il fatto di essere la prima attrice premiata come migliore attrice, pur non essendo italiana di nascita.

Tutto questo ha occupato un grosso blocco di tempo, durante il quale abbiamo realizzato anche altri spettacoli con il gruppo in Italia; abbiamo fatto una prima versione di un nostro spettacolo, *Capital Changes*, sulla storia del Capitalismo, al *Teatro Comunale di Cesenatico*; abbiamo lavorato diverse settimane lì; e abbiamo realizzato anche uno spettacolo che si chiama *Utopia*; abbiamo girato in tutta Italia, anche in centri sociali, presentando questo spettacolo utopistico molto bello, e poi verso la fine di quel periodo, nel '99, ci hanno proposto una sede a Rocchetta Ligure, nel Palazzo Spinola, quando il Comune ha ottenuto un grosso finanziamento dalla Comunità Europea per rinnovare il Palazzo. Essendo Rocchetta Ligure un piccolissimo Comune, non sapevano che cosa fare di questi grandi spazi,

e per fortuna c'erano dei giovani che ci lavoravano dentro e che erano tifosi del Living, i quali l'hanno proposto come sede europea per la nostra Compagnia; il progetto è andato avanti e abbiamo potuto lavorare anche con l'architetto, disegnando un centro che funzionava tanto bene, con quattordici camere per quattordici attori, con sale comuni, sale di prova, una grande cucina, insomma tutto ciò di cui avevamo bisogno. Lì abbiamo lavorato cinque anni, dal 1999 sino al 2003; e in quel periodo ci siamo concentrati su un progetto molto radicato su quel territorio, che era la storia della Resistenza durante la Seconda Guerra Mondiale, perché, come si sa, in Italia le colline sopra Genova erano un grosso centro di Resistenza all'occupazione tedesca. E come in tutti i piccoli paesi i giovani se ne vanno, vanno a Milano, vanno a Genova, e in questi piccoli paesi rimangono solo i pensionati; e a Rocchetta molti sono ex-partigiani, con tante memorie; così siamo diventati amici con loro, e lungo l'arco di un paio di anni ci hanno raccontato le loro storie, e abbiamo trovato i mezzi per trasformare queste storie in un avvenimento teatrale, uno spettacolo chiamato semplicemente *Resistenza*, che abbiamo realizzato in tutti i centri della provincia di Alessandria. E' stato promosso dall'Assessorato alla cultura della provincia; e quindi abbiamo lavorato sia ad Alessandria, sia a Rocchetta, sia a Valenza Po, sia ad Acqui Terme, e in altri centri di piccola provincia. E' stata un'esperienza molto bella; la gente della zona ci ha soddisfatto, nel senso che, quello che abbiamo presentato, risultava ai loro occhi molto vero, e corrispondeva alla loro esperienza; ed essendo sempre molto impuntati come siamo sulla partecipazione del pubblico nell'azione teatrale, c'era anche questo gioco in questo spettacolo, che ai punti critici voleva la partecipazione di diversi spettatori, per bloccare le strette in modo che i tedeschi non potessero passare; noi non eravamo abbastanza, e quindi dovevamo interpellare diversi spettatori per far funzionare questa resistenza; e questa esperienza è andata molto bene. Poi, alla fine, è arrivato l'11 Settembre: noi eravamo a Rocchetta quel giorno, e stranamente abbiamo guardato dalla tv questi avvenimenti di casa nostra; e dopo, con lo scoppio della guerra in Iraq e con tutte le altre cose che andavano così male nel mondo, abbiamo deciso che la responsabilità per questi problemi restava tanto a questo Paese, gli Stati Uniti. Noi siamo Americani e quindi ci è

sembrato il caso di tornare qui e cercare di avere un impatto nella nostra città materna, dove si decide tutto per tutto il mondo. E questa è stata l'ispirazione per tornare a New York e creare un nuovo spazio permanente per portare avanti quel lavoro (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

21 CLINTON STREET : UNA NUOVA CASA PER IL LIVING



Per chi si trova già nel cuore di Manhattan c'è solo una linea della metropolitana da prendere, è la F, con i suoi sedili giallo e arancio, per poi scendere alla Second Avenue, o se preferite a Delancey Street; entrambe le fermate sono equidistanti da Clinton Street. Così, mentre percorrete una delle due strade che vi condurranno al Living Theatre, sarete immersi nell'atmosfera mutevole del Lower East Side, un tempo, all'inizio del Novecento, meta ambita da intere comunità di ebrei provenienti dall'Europa Centrale. Oggi la sua conformazione è molto variegata; il quartiere ha perso tanto della sua antica identità etnica; restano soltanto una piccola comunità ebraica e una manciata di botteghe tradizionali; e se è ancora possibile scoprirvi tracce dell'antico quartiere ebraico in strutture come la storica Sinagoga di Eldridge Street, di certo il Lower East Side è oggi molto altro. Pagando lo scotto di perdere il pittoresco aspetto di un tempo, si è trasformato in un variopinto mosaico etnico in cui confluiscano le comunità latinoamericane (portoricani e dominicani in testa),

sconfinare qui dalla parte bassa dell'East Village, nonché le ramificazioni della vicina Chinatown, che oramai straripa nei quartieri adiacenti ad una velocità spasmodica. Le sue vie sono popolate da giovani alla prima esperienza di vita in città, ma il Lower East Side continua a rimanere il covo prediletto di vecchi e giovani artisti, professionisti, musicisti, poeti e stilisti, che si tengono stretti i loro appartamenti con affitto bloccato, e che contribuiscono, insieme all'eterogenea varietà di ristoranti e locali notturni, a rendere questo quartiere uno dei più animati di New York:

Abbiamo scelto di tornare nel Lower East Side perché è il quartiere più movimentato della città; nel senso che c'è una bella miscela di popolazioni: ispanici, portoricani, gente senza molte risorse, anche tanti artisti, tanti giovani, tante persone creative, ed è tradizionalmente anche la sede dei movimenti di base degli operai, degli immigrati; e quindi sembrava proprio l'alchimia giusta per quello che volevamo fare (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

Questa è la spiegazione di Hanon Reznikov quando gli chiedo perché hanno deciso di tornare nel Lower East Side, e queste sono le ragioni che più o meno mi elencano anche gli altri. E se quella poco sopra abbozzata è l'atmosfera che vi troverete a respirare non appena messo il naso fuori dalla fermata della metropolitana, non vi risulterà poi così immediato, una volta imboccata Clinton Street, trovare la porta d'ingresso del Living Theatre, a meno che non siate al corrente del suo numero civico. E' una porticina in grigio, per nulla più evidente della miriade di altre che, in quella stessa via, ora ti immettono in uno strano negozietto alla moda, ora in una bottega o in uno dei tanti ristoranti etnici del quartiere. L'insegna, una scritta al neon in giallo e viola, si accende solo poco prima dello spettacolo, intorno alle 19; e

in questa sua mancata, perché non voluta, appariscenza, il Living si iscrive a pieno nelle scelte compiute da molti altri piccoli teatri disseminati tra le vie dei vicini East Village, West Village o dello stesso, a dire il vero più ricco, Greenwich Village.

Scese le scale nascoste dietro quella porticina grigia, e lasciatovi il box-office alle spalle, un breve corridoio vi immetterà in un *angolo caffè*, dove potrete aspettare l'inizio dello spettacolo; quel corridoio però, potrebbe non risultarvi poi così tanto breve in verità, se solo vi fermate un attimo a dare uno sguardo alla decina di tele realizzate da Julian Beck che ne tappezzano le pareti. Ed ecco, sulla vostra destra, il teatro vero e proprio, novanta sedie nere, o poco più, che qualche sera rischiano di sembrare anche troppe. Poco più in là, dal lato opposto rispetto all'entrata, il camerino, l'ufficio e l'archivio con tutte le memorie storiche della compagnia:



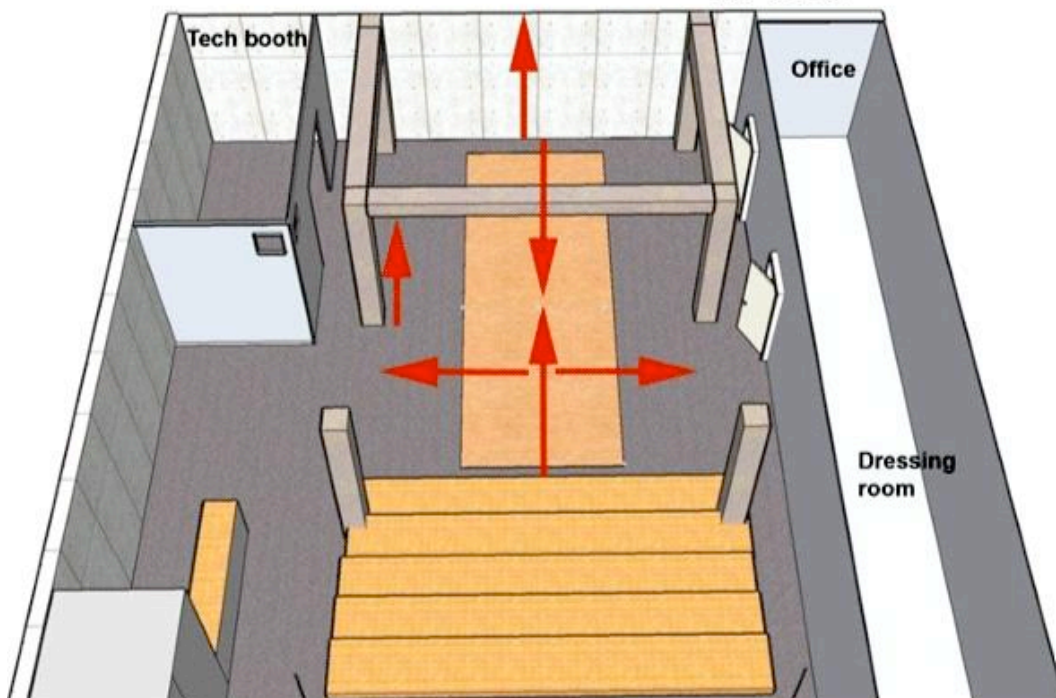




21 Clinton Street

Width: 20'7" between columns
Depth: 29'0" from riser

Height: 11'7" to ceiling
11'0" to grid
10'8" to beam



Quando Judith parlava di questa nuova sede, la sua idea era quella di realizzare uno spazio in cui si crea una centrifuga, uno spazio ricco di attivismo legato all'arte (Gary Brackett, video-intervista agosto 2008, New York).

mi rivela Gary Brackett, membro del Living da più di vent'anni, e importante componente pragmatica dell'odierna Compagnia. E questa è in effetti oggi la direzione verso cui Judith Malina, Hanon Reznikov e tutti i componenti del Living, tentano di convogliare i loro sforzi: fare del 21 di Clinton Street, come già è avvenuto altre volte in passato con altri loro spazi teatrali, dallo storico Cherry Lane al Teatro sulla Terza Strada, un centro pulsante di diverse attività culturali, dagli spettacoli teatrali, ai readings di poesia, passando per le serate di musica, i concerti, gli incontri, i workshops e tanto altro ancora; tutto perfettamente in linea con la migliore tradizione del Living.¹ Così come, purtroppo, ugualmente in linea con la storia della Compagnia risultano essere anche le costanti difficoltà economiche che, puntualmente, anche questa volta, a pochi mesi dalla riapertura della nuova sede, si sono ripresentate: il pagamento dell'affitto, le bollette, e tutto il resto:

[...] essere qui in questo periodo è molto interessante, ma al contempo molto duro, specialmente con i problemi economici legati alla gestione di questo spazio... siamo messi male... siamo messi molto male. [...] Judith e Hanon hanno fatto qualche errore secondo me nello scegliere questo posto; hanno avuto molto coraggio, ma un coraggio calcolato un po' male, donchisciottesco direi (Gari Brackett, video-intervista agosto 2007, New York).

¹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 32.

Questa l'opinione di Gary Brackett, che però, come tutti gli altri al Living, è abituato a fare i conti con situazioni di questo tipo, e non si lascia per nulla scoraggiare:

[...] stiamo cercando uno spettacolo, come Julian disse, una poesia, un quadro, un libro, per cambiare tutto questo; in maniera tale da creare più pubblico per noi, e per infondere nel pubblico più desiderio di capire questo mondo e il ruolo della gente; per far capire che siamo noi e non i politici che dobbiamo cambiare il nostro comportamento, dobbiamo cambiare le nostre coscienze, dobbiamo cambiare i nostri sentimenti, dobbiamo cambiare i nostri punti di vista, dobbiamo cambiare! Sono troppo pochi a cercare di farlo (Gary Brackett, video-intervista agosto 2007, New York)

LA MIA CASA E' UNA PRIGIONE: RIPARTIAMO DA "THE BRIG"



Gli spazi che il Living si è di volta in volta ritagliato, dal salotto di casa propria che ha segnato nel '51 il debutto dei coniugi Beck, sino ad arrivare alla felice parentesi italiana nel secentesco Palazzo Spinola di Rocchetta Ligure, hanno sempre un po' costituito un particolare punto di osservazione sul mondo. Nemmeno questo nuovo spazio dalla vernice ancora fresca, poteva dunque sottrarsi all'esigenza di puntare una lente di ingrandimento su uno squarcio della nostra attualità. E questa necessità spiega perché il Living abbia deciso di rovistare all'interno del proprio repertorio e di rispolverare uno spettacolo del lontano 1963, *The Brig* appunto, puntando ancora una volta il dito su una realtà purtroppo ancora così attuale, e per nulla lontana come lo sono invece gli anni in cui per la prima volta era stata

denunciata dallo scrittore di *The Brig*, Kenneth Brown, e da una Compagnia, il Living appunto, che in questo modo inaugurava la stagione ispirata al *Teatro della crudeltà* di Artaud.² Oggi, con quello stesso spettacolo, si inaugura una nuova “*casa*”, ribadendo ancora una volta quella che è sempre stata, e sempre rimarrà, la missione principale del Living:

To call into question who are to each other in the social environment of the theater [...]³

Ecco allora che le pareti vengono dipinte di vernice verde, la scena circoscritta da un recinto di filo spinato, e lo stage per buona parte occupato da una fila di dieci letti a castello, perfettamente allineati e in ordine, ciascuno dei quali dotato del suo immancabile *Manuale dei Marines*: la nuova casa del Living Theatre ha assunto l'aspetto di una prigione, prestandosi ancora una volta, e in primo luogo, a farsi specchio e metafora del mondo, oltre che, ovviamente, ricostruzione scenografica di un preciso ambiente, la prigione militare dei Marines nella località giapponese di Okinawa nel 1957, meticolosamente descritta da Kenneth Brown nel suo copione.

Questa volta però a vivere in questa casa-prigione sono, per ovvie ragioni, in primo luogo di natura anagrafica, inquilini diversi da quelli del '63, con percorsi e storie spesso divergenti gli uni dagli altri. Molti dei nuovi, giovani attori di *The Brig* sono alla loro prima esperienza teatrale; hanno un'età che oscilla, fatta qualche eccezione, tra i venti e i ventiquattro anni. Pochi tra loro hanno studiato o stanno studiando teatro; molti invece hanno incrociato sul proprio percorso il Living

² M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 38-40.

³ <http://www.livingtheatre.org/>

“Per chiamare in questione chi siamo l'un l'altro nell'ambiente sociale del teatro”

Theatre per la prima volta proprio in questa circostanza, e cioè cominciando a lavorarci, ed essendone venuti a conoscenza tramite qualche amico, oppure navigando su Craig List (una sconfinata bacheca di annunci on-line) in cerca di un lavoro:

[...] sin dall'inizio, durante i provini (cosa che quasi mai facciamo) io ho cercato di dare un messaggio: dobbiamo essere rigidi, crudeli, obbedienti, dobbiamo essere dei robots, come i Marines; ho chiesto loro semplicemente di capire come questo stile di lavoro serva a parlare della libertà umana, di come non ci sia nessun aspetto di libertà, nessun aspetto di paradiso, solo macchinizzazione. - *mi spiega Gary Brackett* - [...] abbiamo sempre parlato della politica che c'è dietro questo spettacolo, e così loro man mano hanno cominciato a capire che cosa è il Living Theatre. [...] non credo neanche che tutti nel cast siano pacifisti, di certo non sono vegetariani. Quindi abbiamo fatto un po' un compromesso, e cioè di avere attori giovani, di fare lo spettacolo, con il rischio che loro non sono le nostre famiglie. Ma alla fine abbiamo visto che tanti hanno preso e fatto propria questa "*filosofia Living*", e forse altri, ripeto, meno (Gary Brackett, video-intervista agosto 2007, New York).

Altri invece, seppure alla prime esperienze professionali anche per via della giovane età, provengono da studi teatrali:

[...] Ho sentito parlare per la prima volta del Living Theatre al College, durante un corso di storia del teatro; in quell'occasione ho iniziato a studiare la loro storia, il loro passato, cosa avevano fatto durante gli anni Sessanta, quanto sono stati influenti soprattutto per quel che concerne la capacità di rompere i vecchi schemi teatrali e di introdurre nuove modalità di fare teatro. Questa è una delle ragioni per cui è stato così entusiasmante diventare parte di questa realtà. [...] Per me è un privilegio vedere questa Compagnia al lavoro, sentirmi parte della sua storia, sentire che posso

imparare molto lavorando al suo interno (Tommy McGinn, video-intervista agosto 2007, New York).

Questo è invece quello che mi dice Tommy McGinn, ventitreenne attore del Living, da poco laureatosi in Teatro in una Università di Boston. Come lui Andrew Greer, Evan True ed altri. Ma i freschi volti di *The Brig* sono numerosi, così non è difficile parlare di arte con John Kohan, artista visivo che non di rado realizza delle tele per le performances del Living, e a cui in *The Brig* spetta spesso l'ingrato compito di indossare i quattro gradi della divisa del Capoguardia, e di inaugurare e chiudere la dura giornata dei Marines all'interno della prigione. Vi potrete fare raccontare da Julean Rai le vicissitudini passate per incidere le sue canzoni, o della volta in cui, suonando la sua chitarra in una stazione della Metropolitana, gli è stato proposto di entrare a far parte del cast di *The Brig*. C'è poi chi, anche se in modo radicalmente diverso rispetto all'esperienza vissuta (e trasformata poi in un'opera teatrale) da Kenneth Brown, ha comunque fatto parte del Corpo dei Marines: è Kesh Baggan.

Lui non ama molto parlare di quel periodo della sua vita, ma riesco ugualmente a strappargli qualche frase al riguardo:

La ragione per la quale ho deciso di entrare nel Corpo dei Marines è che i miei genitori non potevano mandarmi al College. [...] così ho prestato servizio militare e in questo modo ho continuato la mia educazione scolastica, e quando ho deciso di lasciare ho smesso (Kesh Baggan, video-intervista agosto 2007, New York).

Questi ragazzi ai quali ho appena accennato, e tutti gli altri che, ormai da più di quattro mesi, consentono al pubblico di immergersi nella realtà di *The Brig*, danno ogni sera il meglio di sé. Tutti si sentono di

condividere lo spirito che sta a fondo della Compagnia, che ne alimenta quotidianamente l'impegno. Nessuno di loro si tira indietro davanti alle difficoltà, soprattutto quelle di carattere finanziario, che in più di una circostanza hanno prospettato la seria eventualità di paghe depauperate.

Questo loro impegno e disponibilità non può in realtà destare meraviglia alcuna; è la conseguenza dell'atmosfera che si respira da sempre al Living, e alla quale nessuno, nemmeno ragazzi che forse ne faranno parte solo per un breve periodo della loro vita, possono sottrarsi. Mi riferisco ovviamente a quella dimensione comunitaria di cui tutti si sentono parte, e che tutti contribuiscono a creare, e in virtù della quale non c'è da stupirsi se alcuni dei ragazzi di *The Brig* vivono letteralmente all'interno del teatro, dormono tutte le notti sulle brande di scena, e hanno quindi davvero fatto di quella "*prigione*" la loro casa. La prima cosa che mi è venuto da pensare al riguardo è se ciò fosse dovuto solo ad esigenze di natura economica, o se potesse avere qualcosa a che fare con una precisa scelta registica. Chiedo dunque a Judith Malina come ha scelto di lavorare con questo giovane gruppo di attori, durante la fase di costruzione dello spettacolo; se anche stavolta, come nel '63, ha utilizzato un "*Regolamento delle prove*" (con divieti, proibizioni, ordini e punizioni) che fosse il corrispettivo del "*Regolamento della prigione*" estratto dal *Manuale dei Marines*, e che servisse a ricreare un'analoga sensazione di oppressione e di struttura chiusa. L'idea per quest'esperimento era infatti nata, all'epoca, in Judith dall'esigenza che in quel periodo i coniugi Beck nutrissero di ricercare in scena il massimo grado di autenticità, eludendo qualsiasi elemento di finzione. L'opprimente dimensione di struttura chiusa e di universo concentrazionario ricreata, attraverso il "*Regolamento delle prove*", tra quella comunità anarchica di attori,

consentiva loro di trasmettere agli spettatori, attraverso una sorta di “*contagio artaudiano*”, un sincero sentimento di orrore, in modo tale che si avvertisse da entrambe le parti, sia tra gli attori che tra il pubblico, l’ardente desiderio di abbattere quella struttura, e con essa tutte le altre Istituzioni Totali della nostra società che limitano la libertà degli uomini.⁴ Ma a proposito di quest’ultima produzione di *The Brig* Judith mi rivela:

[...] quando abbiamo discusso riguardo queste “*regole di prove*”, hanno detto: “*Non ne abbiamo bisogno!*”; non hanno voluto farlo. Allora abbiamo messo da parte il manuale delle prove, perché ovviamente potevamo rifare quella operazione solo con il loro consenso. [...] Credo che questa sia una generazione più intelligente, più sensibile; perché abbiamo, negli ultimi trent’anni, imparato qualcosa, abbiamo capito qualcosa. Secondo me l’esperienza del ‘68 non è stato un fallimento; si è rivelato un successo esattamente in questo: nel ‘63 abbiamo discusso molto sul concetto di Pacifismo, su come realizzarlo, su che cosa volesse dire, sulle contraddizioni tra la realtà e l’ideale. Gli attori di oggi di *The Brig* non hanno questi problemi, capiscono già il problema sociale della conformità, del militarismo. Sono intelligenti, e credo che questa sia la grande differenza (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Poco dopo aggiungerà:

[...] gli attori capiscono cosa c’è dietro *The Brig*, vogliono fare questo spettacolo; forse non hanno mai letto Artaud, Mejerchol’d... io, in quanto regista, spiego loro un po’ di cose; ma capiscono cosa tutto ciò voglia dire, si impegnano al massimo per essere veri, e per mostrare la mostruosità del sistema militare. Sono incredibilmente intensi (ivi).

⁴ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 42-43.

Questa risposta datami da Judith Malina, insieme a tante altre, mi induce ancora una volta a pensare come sia indubbiamente lei la grande anima carismatica del Living, colei che riesce a infondere fiducia in tutti, stimolandone al massimo le potenzialità.

E', innegabilmente, da questo suo modo di fare che, insieme a tutto il resto, nasce lo spirito che regna all'interno della Compagnia, quello spirito comunitario che consente la realizzazione di uno spettacolo come *The Brig*, in cui non è di certo impresa di poco conto creare in scena un corpo collettivo unico e perfettamente sintonizzato, lavorando con una ventina di attori circa. E a questo risultato la Malina, in veste di regista, è giunta puntando ancora una volta sull'idea di "*collettivo teatrale*":

[...] per me l'ensemble è tutto, e in *The Brig* possiamo vedere cosa sia questo ensemble, questa comunicazione tra attori, e quanto sia importante (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

L'attore dunque, secondo Judith, che in questo palesa ancora una volta di aver appreso a pieno la lezione del suo grande Maestro, Erwin Piscator, l'attore, dicevamo, deve possedere perfetta consapevolezza culturale e intellettuale, per poter in tal modo prender parte al processo creativo insieme al regista, all'autore, ai tecnici e all'intero collettivo teatrale. Per questa ragione, durante le "*note di regia*" che precedono ogni sera lo spettacolo, la regista ricorda sempre ai giovani attori di *The Brig* di lavorare a fondo sulle motivazioni, e di andare in scena avendo perfettamente chiaro in mente cosa si vuol dire e come lo si vuol fare.

The Brig è uno spettacolo della durata complessiva di due ore o poco più, diviso in due atti e sei scene, e con un unico intervallo tra un atto

e l'altro. Racconta, con implacabile schiettezza, una giornata dei Marines reclusi all'interno di una prigione militare, dalla traumatica sveglia delle quattro del mattino sino all'ora in cui è concesso loro di andare in branda; è una giornata intessuta di violenze di ogni tipo, sia fisiche che psicologiche, di vessazioni, di divieti e assurde prescrizioni, il cui unico scopo è l'annullamento totale dell'individuo in quanto persona; quella spersonalizzazione che inizia dal semplice fatto che ogni prigioniero non ha un nome ma solo un numero, ed è con quel numero, assegnatogli il primo giorno di ingresso nella prigione, che deve presentarsi per chiedere il permesso di fare qualunque cosa, in primo luogo di oltrepassare le linee bianche che delimitano ogni entrata e uscita della prigione. Il testo, costituito da una quarantina di pagine in cui ogni singola scena è dettagliatamente e meticolosamente descritta, lascia comunque un margine di spazio all'improvvisazione degli attori; così non è insolito assistere all'iniziativa personale di un attore-guardia che, dinnanzi alla dimenticanza di un attore-prigioniero di chiedere il permesso di attraversare una delle linee bianche secondo la formula prescritta, dà sfogo ad un'improvvisata azione punitiva non prevista dal copione.

Rimane dunque un po' di indeterminatezza e di improvvisazione anche all'interno di un testo che, recapitato per posta ai coniugi Beck, aveva impressionato soprattutto Julian, per la sua capacità di raccontare una realtà dura e all'epoca di certo sconosciuta ai più, e di farlo in maniera schietta e sincera, *“senza indorare la pillola”*.⁵ Questo testo nasce dalla penna, e prima ancora dall'esperienza vissuta da Kenneth Brown, il quale, insieme ad altri Marines, era stato

⁵ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 41.

incarcerato nel marzo del 1957 in una prigione militare statunitense presso la base navale di Okinawa, in Giappone, ai piedi del Fujiyama:⁶

Originariamente avevo composto *The Brig* sottoforma di Poema, e poi di Racconto - mi spiega Kenneth Brown (*che continua ancora oggi a collaborare con il Living*) - ma mi sono accorto che l'impatto dell'esperienza in quel modo non era trasmesso a fondo sulla pagina, e che l'unico modo per comunicare davvero la mia esperienza era quello di metterla su una scena, di farla rappresentare. Così ho scritto il copione, senza sapere bene se sarebbe stato destinato al teatro o al cinema. Ma il modo in cui l'ho scritto era tale per cui poteva diventare sia un'opera teatrale, sia un film; perché io sapevo che nessuno avrebbe compreso questa esperienza semplicemente attraverso la sola lettura, e che avrebbero avuto bisogno di vederla rappresentata per poterla davvero capire (Kenneth Brown, video-intervista agosto 2007, New York).



Kenneth Brown durante le prove di The Brig, New York, agosto 2007.

⁶ K. Brown, *La Prigione*, Torino, Einaudi, 1967.

E in effetti l'impatto che *The Brig* registra sul pubblico e sulla critica newyorkese è davvero forte: vince l'*Obie Award* come migliore spettacolo teatrale dell'anno, e in seguito verrà replicato in una tournée europea sino al 1967. Il successo e il clamore suscitato, in ogni caso, non stupisce più di tanto: era il 1963, e lo squarcio di realtà crudamente denunciato da Kenneth Brown e dal Living risulta tanto sconosciuto quanto sconvolgente agli occhi e alle coscienze degli spettatori. Solo in seguito altre forme di arte, in primo luogo il Cinema, porranno la loro attenzione su questa realtà, dipingendo a loro volta alcuni tratti della vita militare. Il pubblico che oggi quindi, nel 2007, prende posto tra una delle novanta sedie nere di Clinton Street e assiste a questa nuova produzione di *The Brig*, è già passato per le poltrone rosse di un Cinema in cui è rimasto stordito dalle urla del Sergente Maggiore Hartman in "*Full Metal Jacket*" di Stanley Kubrick, oppure ha ancora davanti agli occhi la celebre scena della morte del Sergente Elias Grodin (Willem Dafoe) in "*Platoon*" di Oliver Stone; e l'elenco potrebbe continuare a lungo. Ma soprattutto si tratta di un pubblico la cui memoria recente è scalfita dalle immagini televisive relative alle torture perpetuate dai Marines statunitensi in Iraq, un pubblico che in parte conosce la realtà di Guantanamo, e il trattamento riservato ai reclusi delle prigioni militari americane sparse per il mondo. A quarantacinque anni di distanza dalla prima versione di *The Brig*, insomma, alcune realtà continuano ancora a rimanere sconvolgentemente attuali:

[...] all'inizio pensavamo di fare una cosa completamente nuova per inaugurare questo spazio, - mi racconta Hanon Reznikov - ma poi, dato quello che succedeva nel mondo, visto che tutti i giornali erano sempre pieni di queste storie di prigionieri militari americani in tutto il mondo, da

Guantanamo ad Abu Ghraib, [...] allora la condizione nelle prigioni americane all'estero ci sembrava un argomento tanto attuale che abbiamo ritenuto fosse il caso di presentare questo spettacolo, perché corrispondeva proprio all'attualità in una maniera molto convincente per noi (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

Ma *The Brig* oltre a fotografare e denunciare una fetta di realtà così realisticamente e tristemente contemporanea mira anche un po' a fungere da metafora della vita umana: il “*Sistema*” impostoci dalla società ha finito con l'ingabbiarci in una sorta di prigione in cui il singolo individuo è privato della sua libertà:

[...] *The Brig* non è solamente uno spettacolo sul militarismo, - *mi spiega Judith Malina* - è uno spettacolo sull'ubbidienza (Judith Malina video-intervista agosto 2007, New York).

Sera dopo sera gli attori di *The Brig* si scambiano di ruolo, e chi prima era una guardia adesso è un prigioniero, e chi prima era vittima adesso è carnefice. Questo è un modo per gli attori di esperire le due opposte gamme di sentimenti e stati d'animo che tengono in piedi la macchina scenica di *The Brig*; ma questo è anche un modo per esplicitare la metafora incorporata in quest'opera: enunciare una condizione universale attraverso un caso estremo e particolare:

[...] la condizione di questi detenuti e ufficiali è uno stato universale; - *concorda Hanon Reznikov* - è un modo di vedere come si riproducono questi rapporti in molti altri tipi di situazioni (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

E se Kenneth Brown aggiunge:

Tennessee Williams era un mio amico; quando lui venne a vedere *The Brig* disse: “*E’ una fantastica allegoria della società contemporanea!*” Io credo che quello che Tennessee voleva dire era che ci sono prigionieri e guardie in ogni aspetto della società americana, e che la loro presenza è talmente evidente che lo spettacolo risulta una metafora delle condizioni dell’esistenza della società americana. Nel mondo reale i prigionieri diventano guardie e le guardie diventano prigionieri?... Qualche volta accade, ma non così spesso (Kenneth Brown, video-intervista agosto 2007, New York).

Judith Malina torna a ribadire:

Siamo tutti vittime, anche le guardie... tutti... e nessuno non ha qualcuno a cui deve dire: “*Yes Sir!*”, nella scuola, nella vita del lavoro, nella vita sociale; siamo tutti in questa condizione di obbedienza, di conformità, e se non vogliamo essere conformisti paghiamo in una forma o nell’altra (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Questo è il pensiero di Judith Malina oggi, ma questo è ciò che pensava anche quando ha allestito *The Brig* per la prima volta, poco tempo dopo aver letto in anteprima il manoscritto dell’ancora inedita traduzione inglese de “*Il teatro e il suo doppio*” di Artaud. Con *The Brig* il Living apriva, in un certo qual modo, la stagione del “*Teatro della crudeltà*”; e ciò succedeva perché, leggendo già nel ’58 le parole di Artaud, i coniugi Beck vi avevano trovato la conferma che la strada da loro intrapresa fosse quella giusta da percorrere: “*Com’è possibile assistere a The Brig e non voler abbattere le mura di tutte le prigioni?*” si domandava Julian Beck.⁷ Artaud sosteneva che “*è solo attraverso la pelle che è possibile far rientrare la metafisica negli spiriti*”, e credeva dunque nella forza omeopatica della violenza a

⁷ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 40-43.

teatro.⁸ E questo era ciò di cui Julian e Judith si stavano convincendo in quel periodo: è possibile distruggere la violenza della vita reale attraverso la rappresentazione scenica della violenza stessa.

E' da queste riflessioni, e da tanto altro ancora, che nel '63 era nato *The Brig*, con l'intento di realizzare uno spettacolo che fosse realmente in grado di “*aggreddire totalmente*” lo spettatore e di indurlo ad un attivismo politico:

[...] Questo spettacolo è *Guernica* di Picasso! - sostiene Gary Brackett- [...] Tu non puoi andare davanti a quel quadro, a quel capolavoro senza sentire la rabbia, la frustrazione di essere un essere umano in questo maledetto, crudele mondo (Gary Brackett, video-intervista agosto 2007, New York).

Poco dopo Judith mi ricorda:

[...] Artaud ha detto che , se possiamo comunicare la verità della sofferenza che ognuno conosce personalmente, intimamente, allora possiamo filtrare attraverso l'armatura dello spettatore, possiamo arrivare veramente al suo cuore, e in questo modo stabilire una comunicazione particolare (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Secondo Gary Brackett sono state e continuano ad essere tante le sperimentazioni teatrali che, limitandosi ad una interpretazione superficiale del pensiero di Artaud, o addirittura talvolta travisandolo, sono “*banalmente*” approdate ad una “*grottesca esibizione di dolore in scena*”. Non ci si può cioè, secondo la sua opinione, limitare a forare l'armatura degli spettatori, attraverso la crudeltà, la sofferenza e la violenza, se non si ha poi qualcosa da proporre. Ed è esattamente questa, proprio a partire dal *The Brig* del '63, la strada storicamente

⁸ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968.

intrapresa dal Living Theatre, che ha sempre indirizzato la propria ricerca teatrale verso una forma di *“teatro totale”*, capace cioè di far convivere nello stesso spettacolo Artaud e Brecht, e di far quindi convergere verso un unico centro nevralgico le *“due polarità del teatro”*: l'irrazionalità e l'emotiva visceralità del *Teatro della Crudeltà* da una parte, e la razionalità del *Teatro Politico* dall'altra. *The Brig*, quindi, rappresenta il primo tentativo riuscito di *“teatro totale”* per il Living, così come, solo un anno dopo, nel '64, il *Marat Sade* di Peter Weiss lo sarà per Peter Brook. Si tratta di due esempi di teatro in cui, come scrive Marco De Marinis, *“da una parte, si elabora un linguaggio teatrale violento, diretto, fisico, che sia in grado di colpire e di scuotere, stimolando una nuova disponibilità percettiva, e, dall'altra, si ricercano temi e argomenti, fra i più scottanti dell'attualità, mediante i quali passare dallo choc alla proposta, e agire così in modo costruttivo sulla disponibilità percettiva attivata”*⁹; il tutto è ovviamente finalizzato ad ottenere una partecipazione più autentica da parte del pubblico.

Ma parlando di teatro politico con Judith Malina, il discorso non può che planare presto sulla figura di Erwin Piscator, grande Maestro di una giovane e appassionata studentessa di teatro che, emigrata come lui dalla Germania, si diplomerà nella seconda metà degli anni Quaranta al Dramatic Workshop del padre del teatro epico:

[...] oggi il teatro è totalmente in debito con lui, - *mi dice Judith* - e molti non sanno questo, non sanno che il teatro, anche Broadway, usa gli esperimenti di Piscator, quando si rompe la quarta parete, si va verso lo spettatore, quando facciamo teatro come oggi possiamo fare, dappertutto, e non solamente nell'architettura del teatro. [...] Io, in questo momento, sto

⁹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

scrivendo un libro su Piscator; [...] Il nome di Piscator non è ben conosciuto, ma il nome di Brecht è dappertutto conosciuto perché Brecht-scrittore ha lasciato libri; Piscator ha fatto incredibili cose; ma Brecht ha detto (e io comincio il mio libro con questo): “*Piscator è il più grande uomo di teatro del nostro tempo; forse il più grande uomo di teatro di tutti i tempi!*” E’ straordinario! Abbiamo avuto Eschilo, Goethe, abbiamo un lungo elenco di Grandi. E io ho scritto questo libro per spiegare cosa vuol dire questo, per far vedere come Piscator ha trasformato, insieme con Brecht, la concezione teatrale; come insieme hanno inventato il teatro politico moderno, la forma di teatro impegnato e la forma di teatro che è pronta ad abbandonare tutta la convenzione, tutta la tradizione, per ricercare ed esplorare nuovi territori, nuove forme, nuove lingue (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Ascoltare Judith Malina parlare dei suoi Maestri e dei grandi uomini di teatro dai quali ha attinto l’Arte, significa quasi apprendere come, mattone dopo mattone, sia stato costruito il nomade edificio del Living, e la sua “*filosofia teatrale*”. E se lo spunto per fare ciò è nato dal tentativo di portare alla luce tutto ciò che sta dietro e sorregge quel loro emblema di “*teatro totale*” che abbiamo definito essere *The Brig*, di certo non si poteva non giungere al padre della Biomeccanica, quel Mejerchol’d la cui presenza spicca in maniera tanto evidente da ogni singola scena di *The Brig*.

I corpi degli attori in scena sono perfettamente sintonizzati; il ritmo martellante e metricamente scandito della marcia, così come di ogni singolo gesto o movimento, ci proietta dinnanzi ad una sorta di “*corpo collettivo*”, in grado spesso di fungere da autentico “*sottotesto*”, e di dire più delle parole. Tutta la fisicità degli attori in scena è interamente votata all’esplicitazione della sottomissione e dell’automazione cui la società ci sottopone:

Sono le forze armate - *sostiene Judith Malina* - che hanno fatto questa coreografia, per una ragione: perché questa è una forma tramite cui sopprimere la forza del sentimento, della compassione, e dell'umanità; [...] il ritmo di questa marcia, che è una forma di ubbidienza, viene da un training biomeccanico, che poggia su un gioco tra mente e corpo. [...] questo spiega le atrocità delle guerre [...] Come è possibile che giovani per bene, giovani come noi, possano fare queste cose?

E' così che possono farlo, è questo ritmo, è questo training in ubbidienza. Ecco perché ho detto che questo non è uno spettacolo sul militarismo, ma sull'obbedienza. [...] la forma di questo spettacolo è così costruita che è una situazione umana universale. Se guardiamo anche nell'antichità, sulle pareti delle piramidi vediamo egiziani in file che ovviamente marciano in ritmo; se osserviamo l'arte di Babilonia ci sono già questi soldati che marciano in ritmo, e questo ritmo, questa biomeccanica, è già la forma del conformismo (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Tommy McGinn, uno degli attori di *The Brig*, che si è più volte trovato ad indossare la divisa del prigioniero numero sei, vale a dire del Marine che, durante il secondo atto, non riuscendo più a sopportare le vessazioni delle guardie, esplode in una crisi di urla e di disperazione, mi dice:

[...] per me, quando interpreto il numero sei, è molto importante marciare, marciare tanto; perché il ritmo della marcia ti dà il senso della macchina, e della disumanizzazione, e questa disumanizzazione è ciò che genera l'esplosione, è la miccia che fa esplodere il fuoco. E' importante, è davvero importante avere questo ritmo opprimente sulla scena, cosicché tu possa romperlo (Tommy McGinn, video-intervista agosto 2007, New York).

E' poi Hanon Reznikov a precisare ulteriormente:

[...] abbiamo fatto un grosso studio su Mejerchol'd; [...] partiamo con uno spettacolo di questo genere con la tesi che bisogna cominciare a rappresentare la realtà dall'esterno per arrivare a capire che succede all'interno della persona. [...] è una visione sociale, il che significa che vogliamo vedere come queste strutture, queste istituzioni, incidono sul corpo umano e cambiano la nostra realtà (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

Questo, e altro ancora, è ciò che è emerso dall'analisi di quest'ultima riproposizione di *The Brig*, dal parallelo instaurato tra questa produzione e l'esperienza primigenia del '63, e dal tentativo di cogliere tutto quello che sta dietro e che sostiene uno spettacolo scelto per il nuovo avvio della Compagnia.

Ma se *The Brig* è il testo con cui il Living ha deciso di ripartire da Clinton Street, di certo molte altre sono le attività e le iniziative che ad esso sono state e continuano ad essere accostate, e che contribuiscono a delineare l'impegno artistico, socio-politico e culturale assunto dal Living Theatre all'interno della città di New York; e di questo parleremo nelle pagine che seguono.



Judith Malina e Hanon Reznikov all'interno della scenografia di The Brig, agosto 2007, New York.



Scene della versione di The Brig del 1963, New York.











Scene di The Brig, agosto 2007, New York.



Judith Malina e alcuni attori del cast di The Brig raccolgono gli applausi a fine spettacolo, agosto 2007, New York.

LIVING ON THE STREET

Dire che nella storia del Living il rapporto con la “*strada*” ha avuto una rilevanza non indifferente non significa solo alludere alle tante volte in cui, per svariate ragioni (non raramente di natura politica), la Compagnia della Malina si sia vista privata del proprio spazio teatrale, finendo letteralmente “*per strada*”, ma vuol dire soprattutto, e in primo luogo, fare riferimento ad una delle attività che ha visto ancora una volta il Living impegnato tanto sul piano artistico quanto su quello politico e sociale; sto ovviamente parlando del “*teatro politico di strada*”, di quella forma cioè di fare teatro che non è stato di certo il Living ad inventare, ma che i coniugi Beck e gli altri membri della Compagnia hanno abbondantemente contribuito a rilanciare in ambito novecentesco. Sfogliando l’album del Living sono tanti i ricordi che emergono al riguardo, tante le manifestazioni, le performances e gli spettacoli ideati e realizzati come forme di teatro politico di strada, e destinati a rimanere nel novero delle iniziative più significative e rappresentative di questo genere a livello mondiale. Basti pensare all’impegno assuntosi e al lavoro portato avanti da Julian e Judith nelle *favelas* brasiliane (esperienza che tra l’altro costò loro due mesi di reclusione all’interno della prigione di Belo Horizonte), o, ancora, a quanto realizzato nelle acciaierie di Pittsburgh. Ci sono poi spettacoli pensati “*per la strada*”, come *Not in my name*, una performance di teatro di strada che il Living ripropone ogni qualvolta in America venga effettuata una esecuzione capitale, o *No Sir!*, un NO alla guerra in forma di teatro, che più volte ha avuto come palcoscenico e sfondo scenografico la stazione per il reclutamento delle Forze Armate di Times Square, e che parte dal rovesciamento di quel “*Yes, Sir!*”,

formula con cui i soldati rispondono ai loro superiori, e che tanto bene abbiamo imparato a conoscere attraverso *The Brig*.

Ma accanto a questi spettacoli nati “*pensando alla strada*” ce ne sono poi altri , come appunto *The Brig* che, partoriti invece tra le mura di un teatro, ad un certo punto escono in strada e vanno incontro alla gente; spettacoli che, dunque, non si limitano più ad aspettare il pubblico in teatro, ma portano direttamente il teatro al pubblico. Questo è ciò che si è verificato con *The Brig*, che, in più di un’occasione negli scorsi mesi, ha varcato la soglia del 21 di Clinton Street per sbarcare prima a Union Square e a Columbus Circle, e poi, per ben due volte consecutivamente, il primo e il quattro luglio, a Ground Zero. Chiedo a Gary Brackett di raccontarmi cosa è successo in quell’occasione:

Credo sia stato un momento importante per noi e per il pubblico; ed era una cosa interessante perché non era da subito chiaro quello che stava succedendo: prima arriva questo gruppo di Marines nelle loro divise; sembravano dei veri Marines; poi sembrava fosse una protesta, una manifestazione, poi si è cominciato a sospettare che forse si trattava di uno spettacolo; ma non era chiaro cosa stesse succedendo; ed è molto bello giocare anche in questo modo. Il pubblico comincia a formarsi attorno: le loro voci, i loro corpi si sono fermati a guardare, sfidando la Polizia, dando aiuto e sostegno a noi attori e artisti. E questo è importante! Questo vuol dire che è una cosa “*rivoluzionaria*”: loro escono dalla loro vita quotidiana, come turisti, come operai, come flusso di vita normale, si fermano, guardano e partecipano; perché nel momento in cui la polizia diceva: “*Dovete andare via, non vi potete fermare qui!*” il pubblico rispondeva: “*Ma cosa state dicendo? Siamo gli Stati Uniti, siamo liberi, non siamo in Iran, non siamo nel Cile di Pinochet; siamo gli Stati Uniti, questo è lo spazio sacro di Ground Zero!*” Come possono pensare di dire alle persone di andare via?! Sì, qualcuno è andato via, ma, al nostro appello, tanti si sono

rifiutati di andare via, oppure hanno detto di loro spontanea volontà: “No! Noi rimaniamo qui! Basta con l’oppressione. Siamo liberi!” oppure: “No! Free Speech!”. Questo era il pubblico, non noi; questo veniva spontaneamente da loro. Allora abbiamo vinto una grande vittoria quel giorno! I giornalisti, la stampa non hanno detto nulla al riguardo. Nessuno ha saputo di questo, solo le persone che erano là e noi. Quindi, sì, è stato molto importante, ma dobbiamo continuare su questo genere (Gary Brackett, video-intervista agosto 2007, New York).

Secondo la Malina il teatro di strada non va affatto considerato una forma di teatro assemblato casualmente; ma anzi, per molti punti di vista, la sua realizzazione risulta spesso più complessa di quella del teatro “*al chiuso*”. Questo succede perché, in primo luogo, la strada è un palcoscenico difficile; la strada, cioè, è già di per sé un teatro: è il “*teatro della vita*”; per cui risulta impresa ancora più ostica ritagliarsi uno spazio su un palcoscenico sul quale c’è già uno “*spettacolo*” (e che spettacolo!) in corso; bisogna quindi trovare il modo di attirare e calamitare l’attenzione dei passanti, trasformandoli, in questo modo, in spettatori: il che non è impresa di poco conto, e richiede spesso il ricorso a tecniche specifiche. Se oggi dunque il teatro politico di strada costituisce parte integrante delle iniziative alimentate dal Living, questo è di certo in parte dovuto a quei dieci anni che, dal ’68 al ’78, hanno segnato la fase di “*fuoriuscita dal teatro*” nella storia del Living. Sono anni durante i quali la Compagnia Beck-Malina non mette piede all’interno di nessun teatro, e, dedicandosi interamente all’allestimento di spettacoli e performances fuori dalle tradizionali mura teatrali, ha modo di sperimentare a pieno quel teatro di strada che per loro, ieri come oggi, non può che avere ovviamente una forte valenza politica (ed affrontare tutte le tematiche storicamente alla base delle produzioni del Living: dalla violenza alla sopraffazione e al

rapporto vittima-carnefice, dal potere del denaro alla condanna del capitalismo, dal ripudio della guerra alla lotta per l'abolizione della pena capitale, solo per citarne alcune tra le più ricorrenti). E' un teatro che eredita a piene mani il lascito dell'Agit-Prop (il teatro di agitazione e propaganda europeo degli anni Venti e Trenta), e che, a dire il vero, in America, durante i quattro anni di assenza del Living (dal '64 al '68), era già stato rilanciato da formazioni come il Bread and Puppet a New York, e la San Francisco Mime Troupe in California. Ma, come anticipato prima, sarà nel decennio successivo che il Living Theatre da una parte, e l'Odin Teatret dall'altra, renderanno così popolare il teatro di strada, pur concependo l'incontro con lo spettatore casuale per strada in maniera assai diversa: se infatti per entrambi quello spettatore casuale e non scelto rappresenta lo “*straniero*”, Eugenio Barba e il suo Odin trovano teatralmente più efficace giocare sul riconoscimento della diversità e sul fascino dell'alterità, mentre il Living, al contrario, gioca la carta dell'uguaglianza, cerca cioè condivisione di ideali e valori:¹⁰

[...] lo straniero è come noi, siamo tutti uguali sul piano umano - *dice la Malina* - [...] non sappiamo chi sia; ci accostiamo a lui per dirgli qualcosa: “*Ascolta quello che ho da dirti, perché tu sei lo straniero e io ti amo*” (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Questa frase sintetizza, in parte, la filosofia che sta alla base del teatro politico di strada del Living, un teatro che nasce sicuramente dall'esigenza di andare sempre più incontro al pubblico, di annullare lo iato tra attore e spettatore, e di ricreare una dimensione comunitaria. Gli spettacoli di strada, le performances di piazza e all'aperto, rivelano

¹⁰ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

chiaramente l'istanza palinogenetica che li sorregge: il desiderio cioè, nutrito dal Living, di ripristinare l'originarietà a teatro, sia sul piano ontogenetico che su quello filogenetico, ritornando tanto alle origini della vita quanto alle origini del teatro. Questo spiega dunque il ricorso a un linguaggio primario, legato al grido e al gesto, mezzi tramite i quali l'individuo è in grado di esprimere tutto il proprio essere, prima di giungere a qualunque codificazione di carattere linguistico-verbale (ma anche, non dimentichiamolo, gli strumenti migliori per attirare l'attenzione dei passanti e per farsi “*vedere e sentire*”). E questo spiega anche il tentativo perseguito dal Living di ricreare una dimensione comunitaria e di creazione collettiva rifacendosi proprio alle origini del teatro, e cioè a quella ritualità e a quella coralità che erano l'essenza del teatro greco, e che, nel caso del Living, contemplano anche la partecipazione da parte dello spettatore.



Rappresentazione di The Brig a Ground Zero, estate 2007, New York.



Rappresentazione di The Brig a Times Square, estate 2007, New York.



Rappresentazione di The Brig a Union Square, estate 2007, New York.



LIVING IN NEW YORK

New York è il peggio e il meglio; è meravigliosa e orribile, e credo che questa dinamica sia un bene per l'arte; è una ricchezza ed è una diversità utile per la creatività (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Quando i coniugi Beck fondano, in quell'ormai lontano 1947, il primo nucleo di una Compagnia che più volte rinnoverà i suoi membri nel corso della sua storia, l'ambiente newyorkese doveva, con ogni probabilità, apparire assai diverso da quello odierno. Oggi, a sessant'anni di distanza da quella storica data, il Living, purtroppo ormai da tempo orfano di uno dei suoi due padri fondatori e anime carismatiche, riparte da Clinton Street, decidendo quindi di tornare a “*casa*”, in quella New York cioè, dove era nato e dove per lungo tempo, anche se per periodi alterni, aveva vissuto. E' una New York diversa, quella del 2007, una città cioè che, come tutte le altre, forse più delle altre, considerato che stiamo parlando della metropoli più importante al mondo, una città, dicevo, che subisce le trasformazioni dovute al passare del tempo, e che, giorno dopo giorno, viene lentamente scalfita e modellata dai singoli avvenimenti; e trattandosi di New York, ce n'è uno in particolare, senza voler scadere nella retorica, che di certo ne ha marcato definitivamente l'identità, e cioè quanto è accaduto l'undici settembre del 2001. Una città mutata quindi per alcuni punti di vista, ma una realtà con la quale il Living sembra comunque continuare a intrattenere rapporti politici e culturali in fondo non tanto divergenti da quelli stabiliti nei primi anni di vita. Le difficoltà finanziarie e le vicissitudini logistiche legate alla ricerca di uno spazio sono sempre state, ieri come oggi, note tanto dolenti

quanto onnipresenti nella storia della Compagnia. E se nel '51 due giovani, poco più che ventenni, ma tanto “agguerriti” quanto motivati, decisero, dopo ormai quattro anni di vani tentativi volti ad ottenere un loro teatro, di debuttare nel salotto di casa propria, al 789 di West End Avenue, oggi giorno il Living ha dovuto attendere ben quattordici anni, e cioè da quando nel 1993 il Dipartimento per la sicurezza degli edifici aveva chiuso il loro teatro sulla Terza Strada, per ottenere una nuova sede a New York (anche se, nell’arco di questi quattordici anni, come raccontato nelle pagine iniziali, molto altro è successo). Dopo il debutto “*casalingo*” del '51, nel dicembre dello stesso anno, Julian e Judith riuscirono ad avere in affitto il loro primo autentico teatro, il Cherry Lane Theatre, una piccola sala al 38 di Commerce Street, anche quella chiusa dal servizio antincendi sei mesi dopo. Prima di arrivare nel '59 allo storico “Living Theatre”, un ex magazzino situato all’angolo tra la Quattordicesima Strada e la Sesta Avenue (i coniugi Beck l’avevano scoperto nel giugno del '57, ma era occorso loro un anno e mezzo per, prima, ottenere i permessi necessari alla ristrutturazione e, poi, realizzare i lavori), il Living si era installato per ben due anni, durante il biennio 1954/55, in un granaio, dalle parti della Centunesima Strada, e a quella sistemazione, poi non così tanto provvisoria, era stato presto dato il nome di “*The Studio*”. Ma la successiva sede sulla Quattordicesima, che, proprio come l’odierna su Clinton Street, non si proponeva soltanto come teatro, ma piuttosto come un autentico “*spazio polivalente*”, con le sue serate dedicate non soltanto agli spettacoli teatrali, ma anche alle letture di classici e di poesie (con Ginsberg, Goodman, Kerouac e gli altri), ai concerti e agli happenings, non era destinata a raggiungere il quinquennio di vita. E infatti nell’ottobre del 1963, quando ormai, allora come oggi, *The Brig* stava in cartellone da alcuni mesi, accadde ciò che ci

auguriamo vivamente la storia non ci riproponga oggi: l'ufficio delle imposte intervenne a sfrattare con la forza una Compagnia che sembrava aver contratto con lo Stato un debito di quasi 30.000 dollari. Il coraggioso ma avventato sit-in organizzato in quella circostanza dal Living all'interno del proprio teatro, ormai presidiato dalla polizia, procurò solo altre denunce e due settimane di reclusione in prigione per i suoi due leaders, ma non riuscì ad evitare la decisione presa dalla Compagnia di abbandonare New York. Da lì prese il via, per un Living sempre pronto a reinventarsi, la leggendaria tournée europea. Questo viaggio virtuale tra le varie sedi del Living, dislocate tra la griglia di strade di Manhattan, serve in primo luogo a rendere l'idea di quanto siano storicamente stati ostici i rapporti finanziari, e prima di tutto direi "politici", tra la Compagnia leader del nuovo teatro mondiale, e la città che al mondo è la più eterogenea e variegata per conformazione e abitanti. Alla precarietà logistica si sono infatti da subito affiancate evidenti difficoltà di natura economica, un'endemica mancanza di fondi e la costituzionale situazione deficitaria dei bilanci. Tutto ciò è strettamente connesso ad una precisa presa di posizione assunta, già a partire dagli anni cinquanta, da gran parte degli esponenti della nuova ricerca artistica, i quali hanno deciso di volersi muovere al di fuori del "mercato dell'arte e dell'industria dello spettacolo", per evitare in tal modo di subirne ingerenze e ricatti. E' lo stesso Julian Beck, già dai primissimi anni di attività del Living, a dichiarare di non voler avere nulla a che fare con il sistema di potere americano e con tutto ciò che esso rappresenta.¹¹ Oggi come, e forse ancor più che allora, la situazione negli Stati Uniti è tale per cui il teatro di ricerca e, più in generale, l'arte che non si propone alcun fine di natura commerciale e economico, ha vita molto dura e deve fare i

¹¹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 27-32.

conti con degli ostacoli a volte insormontabili. Quando discuto con Hanon Reznikov dei rapporti politici e finanziari tra il Living e le istituzioni politiche newyorkesi sono ancora trascorsi appena quattro mesi dall'apertura della nuova sede a Clinton Street, eppure le incombenze economiche sono già pressanti e a tratti angoscianti:

[...] New York è prima di tutto una città capitalistica, dove tutto è basato sul profitto, sul denaro, e noi non siamo molto bravi a quel livello; per questo stiamo soffrendo terribilmente. Adesso stiamo cercando di capire come andare avanti, qui, con le spese che ci sono arrivate, con gli incassi troppo bassi, ma stiamo cercando dell'aiuto e abbiamo speranza che arriverà (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

Le parole di Hanon dimostrano ulteriormente come la mancanza di un'autentica politica pubblica di finanziamenti rivolti al settore della cultura costringa il Living, e con esso moltissime altre realtà teatrali e culturali più in generale, a dover dipendere dal sostegno e dalla solidarietà profferti loro da altre personalità artistiche più affermate e facoltose (caso storico e emblematico da questo punto di vista è la "colletta" che il Living deve organizzare nel '61 fra gli artisti di New York per finanziare la sua prima tournée europea), oppure dalle donazioni e dalla generosità delle grandi fondazioni:

[...] i newyorkesi sono meravigliosi; - è *lo sfogo di Judith* - ma dal punto di vista politico non danno sostegno al teatro, e un teatro non può sostenersi dal box office, dai soli biglietti venduti: l'economia non consente questo; allora i vari piccoli gruppi che esistono qui, a New York, arrivano, fanno uno, due, tre, al più tre spettacoli, tre stagioni, e poi...? E tutti gli attori lavorano come camerieri, tutti; e se tu vai in un ristorante di New York il tuo cameriere o la tua cameriera sono già degli attori che vogliono fare qualcos'altro, ma la situazione economica non lo consente. Ed è questo che

io intendo quando dico che l’America non ama l’Arte; non vogliono sostenerla perché se ci sostengono noi critichiamo, e poi ci accusano di essere radicali; loro non vogliono questo problema perché non pagano per questo problema (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Non è di certo un mistero che il teatro proposto dal Living, un teatro d’impegno politico e di denuncia verso il “sistema”, sia stato il più delle volte ritenuto “scomodo”, e per questo osteggiato, se non addirittura ostracizzato, dalle autorità politiche, figlie appunto di quel sistema contro il quale la Compagnia newyorkese si è sempre apertamente scagliata, e che ha combattuto, e continua a combattere, con le pacifiche armi dell’arte e della ragione.

Ma quando si parla del rapporto che lega il Living alla città di New York, non si vuole ovviamente fare riferimento solo a questioni di natura economica e politica, che pure sono, “tristemente” ma realisticamente, alla base dell’esistenza, oserei dire della sopravvivenza, e della permanenza di questo teatro all’interno della città, ma si allude anche alla rete di relazioni artistiche che il Living stabilisce con l’adiacente tessuto culturale newyorkese, e con il pubblico cittadino.

Quando la Compagnia dei Beck cominciava a muovere i primi passi, lo scenario offerto dalla città di New York era alimentato da un fermento artistico e culturale dalla portata eccezionale. Era infatti il periodo a cavallo tra gli anni quaranta e gli anni cinquanta, e la sperimentazione e la ricerca linguistica in molti ambiti artistici, fuorché, come vedremo, in quello teatrale, era molto avanzata: sono gli anni dei poeti della Beat Generation, con Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, Paul Goodman e gli altri, del movimento, prima dell’Action Painting e dell’Espressionismo Astratto, poi della Pop Art, dei vari Robert Rauschenberg, Jackson Pollock e Willem de

Kooning; per non parlare poi delle sperimentazioni musicali di John Cage, e delle innovazioni apportate nell'ambito della danza da Merce Cunningham. Dinanzi a tutto questo fervore avanguardistico spiccava però, in maniera ancora più evidente, l'opposta condizione di arretratezza o, per usare una successiva definizione coniata da Julian Beck, di "*ritardo sociologico*" del teatro rispetto ai fermenti e alle ricerche che connotavano le altre Arti limitrofe.¹²

Quello che, in quegli anni, il panorama teatrale americano, e più nello specifico newyorkese, proponeva, erano due realtà pedagogiche, e cioè il Dramatic Workshop di Erwin Piscator, corso intensamente frequentato dalla Malina, e l'Actor's Studio fondato proprio nello stesso 1947 da Elia Kazan. Ma, come detto, si trattava pur sempre di due scuole, per cui l'unica concreta offerta del teatro ufficiale negli Stati Uniti in quel periodo rimaneva Broadway, con i suoi lussuosi e scintillanti musicals, intervallati da qualche "drammone dalle forti tinte realistiche".¹³ Per rispondere a questo genere di teatro consumistico e commerciale era poi nato, proprio tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, Off Broadway, vale a dire una manciata di teatri situati topograficamente fuori dalla Quarantasettesima Strada, e, per lo più, all'interno del Greenwich Village. Emerso inizialmente con l'intento di realizzare dell'autentico "*teatro d'arte*", capace di contrapporsi all'ormai sempre più dilagante industria dello spettacolo, venne però ben presto travolto dagli implacabili meccanismi dello show business americano e risucchiato anch'esso nell'orbita del teatro commerciale. Bisognerà quindi attendere la fine degli anni Cinquanta per assistere all'emergere di un variegato arcipelago di teatrini, etichettati, dal critico Jerry Tallmer

¹² M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 11-22.

¹³ Ivi, p. 24.

dalle pagine del Village Voice, come Off Off Broadway, nome derivato dal fatto che, oltre ad opporsi alle logiche commerciali del teatro di Broadway, erano anche usciti dai tradizionali edifici teatrali, realizzando i loro spettacoli in scantinati, garage, vecchie cafeterias e altri luoghi di fortuna sparsi tra le vie del Greenwich Village, dell'East Village e del Lower East Side.¹⁴

La situazione, da questo punto di vista, non sembra in effetti essere cambiata molto: il 21 di Clinton Street è uno scantinato, e, come il Living, tanti altri teatri e teatrini, più o meno conosciuti, ma dalla storia di sicuro più recente, sono nascosti dietro una delle tante porticine delle vie dell'East Village o del Lower East Side, e mentre si sforzano di proporre un teatro ancora in linea con lo spirito originario dell'Off Off Broadway, soffrono anche loro, esattamente come il Living, gli stessi disagi economici derivanti da una inadeguata politica culturale:

[...] la situazione è difficile, - *ribadisce Hanon Reznikov* - perché la città è enorme, è complessa, e noi siamo una piccolissima parte del movimento artistico, comunque con un certo peso, una certa storia abbastanza conosciuta; e quindi abbiamo un ruolo un po' privilegiato, la gente presta attenzione a quello che facciamo, proprio in virtù della storia che abbiamo alle spalle (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

E Judith aggiunge:

[...] abbiamo forse cento diversi gruppi che lavorano fuori dal teatro ufficiale, da Broadway, o anche dal grande Off Broadway che adesso è diventato anche un quasi Broadway. Ma tutti questi gruppi non ricevono sostegno; la situazione è dispersiva, e non possiamo sostenere una

¹⁴ Ivi, pp. 22-26.

Compagnia, un ensemble per sviluppare lo stile, la ricerca (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Se presto poi attenzione a quanto, poco più tardi, Gary Brackett mi dice, mi accorgo che forse l'attuale ambiente artistico (e non mi riferisco nello specifico a quello teatrale) che circuita attorno alla metropoli newyorkese, è sì molto più denso e propositivo di quello di tante altre realtà contemporanee, ma probabilmente non ha, in questi anni, quella stessa intensità e quello stesso vigore avanguardistico che gli consentiva invece, nei primi anni di vita del Living, di assumere i tratti e la forza di un autentico movimento di ricerca e di avanguardia:

[...] noi stiamo cercando di fare questo passaggio ad un movimento politico, ad un movimento sociale, che non abbiamo qui a New York; ci sono ovviamente degli attivisti, artisti, politici, ma sono pochi; tanti di loro sono bravi, ma siamo senza voce, siamo ai margini, non abbiamo la possibilità di essere sentiti, perché è New York, c'è molta roba qui. E il nostro lavoro è di legarci alle persone che sono nell'avanguardia, nell'ambito della poesia, della musica, del teatro, della politica. Ma non è facile; stiamo cercando di fare un accordo con loro, di creare questo movimento (Gary Brackett, video-intervista agosto 2007, New York).

Tutto ciò sta quindi a significare che, le, in verità, pur varie sperimentazioni artistiche e le singole valenti personalità creative soffrono qui, come del resto oggi giorno in gran parte del mondo, la mancata attenzione da parte delle politiche culturali; e questo, come è ovvio intuire, finisce spesso per scoraggiare e svilire la ricerca e l'innovazione.

E' pur vero comunque che New York rimane l'immensa metropoli che siamo abituati a conoscere e che, quindi, come ricordava prima Judith Malina, è sintesi e lente di ingrandimento di tutti i pregi e i difetti del

mondo; per cui, se da una parte le difficoltà finanziarie e la parcellizzazione dell'offerta appaiono come problemi dalla portata più consistente che altrove, dall'altra è però anche possibile relazionarsi con un pubblico molto più vasto ed eterogeneo, che non ha mancato di tributare i propri apprezzamenti al lavoro svolto dal Living in questi mesi di riapertura a Clinton Street. E, a testimonianza di quanto appena detto, giungono i due *Obie Awards* conferiti a *The Brig*, uno per la regia firmata da Judith Malina, l'altro per l'ensemble; nonché le svariate recensioni positive raccolte tra le colonne di testate giornalistiche di rilievo, dai *TheaterMania* e *NYTheatre.com*, ai più celebri e prestigiosi *New York Times*, *The New Yorker*, *New York Post* e *The Village Voice*. A tutto questo va ovviamente aggiunto ciò che, con ogni probabilità, più interessa al Living, e cioè la presenza e la risposta attiva da parte del pubblico in teatro; cosa che di certo, nonostante le tante difficoltà cui si è ampiamente fatto riferimento, non è mancata, e che ha fatto prolungare le repliche di *The Brig* per ben due volte. Lo spettacolo, che aveva debuttato a metà aprile, doveva infatti rimanere in cartellone sino a luglio; ma i buoni risultati ottenuti e la costante affluenza di pubblico, unitamente al bisogno di tempo per organizzare la nuova stagione e mettere su le nuove pieces, hanno indotto la Compagnia a decidere di estendere lo spettacolo sino a fine settembre. Il pubblico che a New York segue, dalla riapertura a Clinton Street, le attività del Living, e che, a onor di cronaca, non tutte le sere riesce a riempire le novanta sedie nere destinate agli spettatori, è un pubblico molto variegato, la cui età varia dai sedici anni degli studenti liceali sino ai settanta o più degli spettatori più maturi. Se a questa varietà d'età aggiungiamo poi anche la diversificazione d'interessi, nonché la divergenza d'estrazione sociale, diventa

impossibile tracciare, come facilmente intuibile, un identikit ideale del prototipo dello “spettatore Living”.

Il rapporto che il Living Theatre intrattiene oggi con New York, e dunque la sua presenza all'interno della città, il suo dialogo con le Istituzioni e con il pubblico, la sua posizione all'interno del movimento artistico e socio-politico, è un elemento che, insieme ad altri, ha da subito stimolato la mia attenzione durante queste settimane di osservazione e di ricerca al Living. L'impressione che ho avuto sin dai primi giorni è che l'importanza tributata loro dalla scena newyorkese sia forse inferiore rispetto a quella riservatagli in Italia, e che la conoscenza che in America si ha della loro storia artistica e dell'impegno socio-politico da essa inscindibile, non sia all'altezza dell'entità, della consistenza e del valore delle loro attività passate e presenti, di quei lavori cioè, di quelle opere e di quei risultati che hanno fatto del Living Theatre la Compagnia genitrice del Nuovo Teatro, un autentico paradigma per intere generazioni teatrali. Così, quando cerco di capire che differenza il Living avverta tra il pubblico italiano e quello americano, in cosa diverga cioè secondo loro il grado di fruizione del loro teatro nei due paesi, Hanon Reznikov mi spiega:

[...] il Living ha avuto un rapporto molto privilegiato con il pubblico italiano, perché siamo già alla terza o quarta generazione di spettatori che vengono a vedere i nostri spettacoli; e abbiamo avuto sin dall'inizio un rapporto molto, molto positivo, interattivo, e particolare. La mia interpretazione è che ci sia una tradizione italiana che comprende molto bene tutto l'intreccio politica-cultura; in Italia, cioè, si capisce come sono intrecciate la politica e la cultura, in un modo molto più sottile e avanzato rispetto agli altri Paesi, grazie al lavoro di Gramsci e di altri pensatori del genere che hanno chiarito questa dinamica, e che, credo, siano riusciti a far capire alla gente che esiste davvero questa coincidenza di forze artistiche e

politiche. Anche i Futuristi, a loro modo, hanno fatto capire al mondo che questo intreccio esiste, anche se può essere pericoloso (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

La risposta che poco dopo, alla medesima domanda, mi viene data da Judith, è ancora più radicale e decisa:

La differenza sta nell'intelligenza! Gli Italiani sono intelligenti. Gli Italiani hanno onore per l'intelligenza. Per gli Americani l'intelligenza è oggetto di disprezzo, come la parola sporca "intellettuale"; la parola "intellettuale" è un segno: [...] nessuno in inglese può dire: *"Io sono un intellettuale"*; e questo succede perché abbiamo un'altra idea della vita, dell'importanza della mentalità, non del sentimento. [...] Credo che gli Italiani, i Francesi, gli Africani, gli Americani abbiano tutti lo stesso cuore, ma nella mente sono condizionati diversamente (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).



Judith Malina nel suo appartamento al 21 di Clinton Street, New York, agosto 2007.

LIVING WITH “THE LIVING”: LE ATTIVITA’ AL 21 DI CLINTON STREET

Il 21 di Clinton Street può essere a buon diritto definito la nuova casa del Living Theatre, e questo non soltanto perché, come detto in precedenza, alcuni attori vi vivono all’interno, oppure per il fatto che l’abitazione di Judith e Hanon si trova al secondo piano dello stesso edificio, quanto piuttosto perché ospita una serie di attività e iniziative che vanno ben oltre la rappresentazione di spettacoli teatrali, configurandosi in tal modo come un autentico “spazio polivalente”, tutto da vivere e da abitare insomma, proprio come nella migliore tradizione “comunitaria” del Living: il 21 di Clinton Street di oggi, quindi, come il celebre “Living Theatre” sull’angolo tra la Quattordicesima e la Sesta Avenue di ieri, e come, anche se solo in parte, il Cherry Lane di qualche anno prima, con già i suoi “*Lunedì del Living*”, tuttora in pieno corso. Una grande casa, dunque, con inquilini fissi, ma che al contempo spalanca le sue porte ai tanti ospiti, artisti, musicisti, poeti, scrittori e via dicendo, che contribuiscono a renderla un centro pulsante di iniziative capaci di coinvolgere un pubblico attento e sensibile a determinate proposte.

Ed è proprio da questa istanza propositiva che prendono vita appuntamenti e occasioni di ritrovo come, appunto, lo storico e già citato “*Lunedì del Living*”, un momento interamente dedicato alla poesia, la cui ideazione, come accennato, risale agli anni del Cherry Lane, e in cui si dà spazio a poeti più o meno noti ed affermati, molti dei quali circuitanti attorno all’area dell’East Side, ma anche ai giovani esordienti e alle nuove proposte:

Per noi è tutto Poesia, tutto Musica, tutto Danza: è un modo per andare ad un altro livello di sensibilità in cui c'è molto da scoprire (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

E' questa l'opinione della Malina a proposito del ruolo svolto dalla Poesia all'interno del loro lavoro, un lavoro, non dimentichiamolo, che ha preso il via proprio dal "*Teatro di Poesia*", e cioè da quella "*parola poetica*" che mirava ad opporsi non al "*teatro di prosa*", bensì alla "*prosa del teatro*" (in primo luogo quella di Broadway), andando invece alla ricerca di un linguaggio vero, onesto e sincero. In quei primi anni di sperimentazione, dal '51 al '55, il Living aveva messo in scena Lorca, Eliot, Auden, Stein, Goodman, Cocteau, Brecht, Jarry e tanti altri ancora.¹⁵

Il "*Lunedì della Poesia al Living*" però, inaugurato tra l'altro proprio in quegli stessi anni, aveva, e continua ad avere tuttora, una valenza e una forma diverse, non trattandosi ovviamente, come spiegato, di uno spettacolo teatrale come nel caso delle realizzazioni appartenenti al ciclo del "*teatro di poesia*", ma limitandosi a rappresentare una delle plurime iniziative del Living, e, più nello specifico, un momento di incontro per quanti vogliano condividere la passione per la poesia.

Da questa rinnovata esigenza di condivisione poetica è nata, in questa nuova fase del Living a Clinton Street, "*The Living Tribes Poetry Series*", e cioè un appuntamento che, rinnovandosi più volte nell'arco del mese, riunisce il Living e il gruppo "*A Gathering of the Tribes*" guidato dalla poetessa Dorothy Friedman August.

In occasione di questi incontri, oltre a lasciare la possibilità a poeti emergenti, durante la prima parte della serata, di mostrare e condividere i loro lavori, si offre al pubblico l'opportunità di assistere

¹⁵ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 34-35.

alle letture di autori del calibro di Chavisa Woods, Joseph Keckler, John Farris, Anyssa Kim, Michael Carter, Bob Holman, Tom Savane, Carter Radcliff, e ovviamente la stessa Dorothy Friedman August, alla quale, tra l'altro, il Living ha ultimamente affidato anche un Workshop di scrittura, rendendola quindi parte integrante di un'altra delle attività del Living, probabilmente quella da cui la Compagnia riesce, come ha del resto fatto in passato, ad ottenere i principali introiti in termini di guadagni economici, e cioè i Workshops. Sono infatti numerosi i Laboratori e i Seminari cui il Living lascia ampio spazio all'interno del proprio calendario, e questo anche in virtù della risposta, in genere abbastanza positiva in termini di partecipazione, riservata dal pubblico. E' Gary Brackett a raccontarmi:

[...] la gente risponde quasi sempre, anche se non sempre, con entusiasmo. [...] Qualcuno a volte muove delle critiche sostenendo: *“Questo non è un laboratorio; questa è una messa in scena, è uno spettacolo già fatto!”*. A volte sì, usiamo parti di uno spettacolo già fatto come messa in scena, per realizzare un laboratorio che, come spesso succede, portiamo poi sulla strada. Ma questa è una stupidaggine; è come dire che vuoi fare uno stage su Chopin e non suonare Chopin. [...] Con gli esercizi dei laboratori [...] noi dobbiamo mettere in pratica il nostro lavoro, metterlo in atto nel confronto con il pubblico. Quindi sì, il lavoro svolto tramite i Workshops fa parte del nostro impegno politico, della nostra volontà di trasmettere queste forme ai giovani e, in generale, a chi voglia apprenderle; ma al contempo noi impariamo da loro: è uno scambio; le nostre forme sono abbastanza aperte, quindi sono spesso i partecipanti a creare le scene, le parole, i testi e i temi soprattutto (Gary Brackett, video-intervista agosto 2007, New York).

E questo, in effetti, è quanto si è verificato in occasione di un loro Workshop cui ho avuto modo di prender parte, e che è sfociato in una performance di strada a Union Square, in occasione della

commemorazione per l'ottantesimo anniversario dell'esecuzione dei due anarchici italo-americani Sacco e Vanzetti. Buona parte dell'azione, che è poi culminata nell'inevitabile e voluto coinvolgimento del pubblico, si basava infatti su una sequenza di *Apokatastasis*, scena tratta da *Paradise Now*, che ripropone il terribile momento di un'esecuzione capitale.

Workshops come questo, o come quello realizzato da Philip Brehse pochi giorni dopo sul training biomeccanico di Mejerchol'd, terminano quindi spesso in un'azione di strada, come ricordava sopra Gary Brackett; ed è proprio il “*teatro di strada*”, anche sotto questa forma singolare di risultato di workshops creativi, a costituire, come detto in uno dei precedenti capitoli, un'altra delle attività che stanno alla base del lavoro quotidianamente svolto dal Living. E a quelle già elencate vanno poi aggiunte altre iniziative, come le letture pubbliche di opere teatrali (chi non ricorda quel 1960 durante il quale, nella sede sulla Quattordicesima Strada, i Becks lessero l'intera antologia delle tragedie greche), e le serate interamente dedicate alla Musica, con i concerti e con una finestra particolare aperta su Jazz: sul palcoscenico prestato in queste occasioni dal Living si alternano musicisti come Roy Campbell, Daniel Carter, William Parker, Charles Downs, David Grollman e Dave Nuss.

KEEPING ON LIVING: IL “FUTURO PROSSIMO”

Ciò che in queste pagine mi sono proposta era tentare di trasferire sulla carta parte di ciò che ho avuto la possibilità di osservare, vivendo per alcune settimane la realtà attuale del Living Theatre nella sua odierna sede di Clinton Street, e in questo modo cercare di dimostrare come il Living, a più di mezzo secolo dalla sua fondazione, sia in verità più in vita e più propositivo di quanto molti si potessero attendere da una “sessantenne signora”, nonostante i suoi acciacchi ovviamente, morali e finanziari, determinati non già dalla onorevole età, quanto dagli urti contro una Società che ha sempre tentato di modificare, nutrendo perennemente il sogno di una *“bella rivoluzione anarchica e non violenta”*.

Da questa breve *“narrazione”* saranno di certo emerse, soprattutto attraverso le parole di Judith, Hanon, Gary, e degli altri intervistati (che mi riservo di riportare nella loro integralità tra il materiale allegato a questo elaborato) le contraddizioni, le difficoltà e i problemi che, a volte sotto forme analoghe, altre in vesti diverse rispetto al passato, hanno comunque da sempre travagliato la storia del Living, contribuendo però a intarsiarne una identità, forse per questo, ancora più forte e leggendaria.

Si tratta quindi di una Compagnia con alle spalle quello che si è soliti definire un “passato glorioso”; ma ciò che nel caso del Living risulta alquanto singolare è che, non solo questa “gloria” non sia mai riuscita a garantire alla Compagnia un maggiore sostegno da parte delle istituzioni culturali e, di conseguenza, una condizione economica più stabile in grado di evitare alla Malina e compagni le angosce provenienti dalle assillanti incombenze finanziarie, ma che addirittura la loro fama nasca proprio dalla perenne capacità che il Living ha

avuto, e continua ad avere, di reinventarsi ogni volta, e di realizzare quegli “*unicum*” nella storia del teatro che sembrano provenire proprio dagli sforzi fatti per rialzarsi. E’ come dire che le leggendarie produzioni del Living abbiano tratto respiro proprio dalle precedenti cadute, e che l’entità e la valenza artistica dei loro lavori sia da tributare in larga parte al loro intenso desiderio di rimanere in vita, e di perseguire, nonostante le continue vicissitudini, il proprio fine artistico, politico e sociale.

Risulta quindi evidente come, ancora una volta, il Living si trovi a sposare pienamente quanto sostenuto da Artaud a proposito della missione dell’Artista nella società. Il Living Theatre infatti, come poche altre realtà teatrali, ha fatto propria l’immagine celebre che *Il teatro e il suo doppio* ci propone di un Artista che riesce autenticamente a mettersi in gioco sino in fondo, e che, immolandosi sul rogo, lancia segnali dalle fiamme. L’Artista, cioè, non può limitarsi alle sole parole, ma deve entrare attivamente in azione, arrivando, se è il caso, addirittura ad offrirsi come vittima sacrificale.¹⁶

E chi, mi viene a questo punto da pensare, può dire di aver inverato quest’immagine più di un Living che è giunto, in più di una circostanza, al punto di finire in prigione, pur di rimanere fedele ai propri ideali, e di portare avanti la propria “*pacifica lotta rivoluzionaria*”?

Alla luce di questo, dunque, non sembra poi più così inverosimile immaginarsi adesso una ottantenne, Judith Malina, ancora perfettamente attiva e motivata, a capo di una Compagnia, di solo qualche decennio più giovane, che ha ancora molto da dire, e che

¹⁶ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968.

quindi, giorno dopo giorno, continua a mettere in cantiere nuove iniziative e allettanti progetti.

Le repliche di *The Brig*, come in precedenza precisato, si dovrebbero concludere a fine settembre, così il Living sta già lavorando ad altri due spettacoli, entrambi, in verità, parte del repertorio della Compagnia: si tratta di *Mysteries and Smaller Pieces*, lavoro col quale nel 1964 il Living aveva inaugurato l'epica stagione europea, e che debutterà al nuovo teatro di Clinton Street il 10 ottobre, e di *Maudie & Jane*, la cui prima versione italiana risale al 1994, e che prenderà invece il via il 21 novembre, vedendo Judith tornare sulla scena in veste di attrice, ancora una volta a conferma della sua inesauribile vitalità:

[...] prossimamente vogliamo proporre *Maudie & Jane*, - mi rivela Hanon - perché abbiamo realizzato questo primo spettacolo, *The Brig*, per far vedere anche alla gente quanto è brava Judith come regista, quindi ci tenevo a far vedere subito dopo quanto è brava come attrice, perché è molto diversa! Ma a parte questo, nel nostro programma abbiamo tutto un elenco di cose molto interessanti. Per quanto riguarda la Creazione Collettiva (abbiamo avuto solo l'altro giorno la nostra prima discussione collettiva sull'argomento) abbiamo pensato all'adattamento di un saggio, di un piccolo libro di Edgar Allan Poe, che si chiama *Eureka*; si tratta di un saggio sulla creazione dell'Universo. Lui ha avuto un'intuizione geniale, ha intuito la teoria del Big Bang, nel 1847; nessuno ci credeva, e quello che lui ha scritto è stato visto come uno scherzo all'epoca. Comunque adesso, quanto da lui scritto, risulta molto, molto vicino alla fisica moderna. Ma per me la cosa più interessante, il motivo per scegliere un tale lavoro, è che vorrei creare uno spettacolo in cui il pubblico ha la possibilità di partecipare direttamente e fisicamente alla creazione dell'Universo, provando quindi la sensazione di far parte della creazione dell'Universo che abitiamo, anche come metafora

della creazione da parte di ognuno della propria vita individuale (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

Vorrei a questo punto chiudere questo che mi piace definire una sorta di “racconto”, e senza troppi scontati aggettivi, il mio personale incontro teatrale e, prima di tutto umano, col Living, lasciando letteralmente la parola a colei che dal nulla ha creato, insieme ad un ormai purtroppo scomparso Julian Beck, la cui anima è però indiscutibilmente presente nell’odierno Living, quella che per me rimane una delle più affascinanti e trainanti realtà teatrali del secondo Novecento:

[...] Quello che abbiamo intrapreso qui, a Clinton Street, è un lungo viaggio di esplorazione. In particolare siamo interessati a scoprire possibilità di partecipazione per gli spettatori, che andranno oltre il semplice ballare e cantare, e che li indurranno a pensare e a riuscire a cambiare la situazione dello spettacolo. Nella maggior parte dei nostri spettacoli ci sono diverse sperimentazioni, molte delle quali volte a individuare come possiamo integrare gli spettatori con noi per essere così creativi; la differenza tra attori e spettatori è che noi siamo preparati e loro non sono preparati; ma essere preparati non è solamente un vantaggio; anche la spontaneità di quelli che non sono preparati può darci molto, può aiutare il livello dell’arte. E questa ricerca continua, perché speriamo che , se lo spettatore non si sente incapace o senza alcuna possibilità di realizzare dei cambiamenti, e se, tutti insieme, possiamo cambiare gli avvenimenti nel teatro, forse quando andiamo fuori dal teatro avremo anche il coraggio di vedere la possibilità dell’individuo, o di un gruppo, o di due, o di molti, di fare dei cambiamenti, anche se il Sistema sembra così formidabile.

[...] Per noi il Teatro è Poesia, Musica, Danza. E’ un modo per andare ad un altro livello di sensibilità in cui c’è molto da scoprire. Io credo che oggi tutte le generazioni che fanno teatro per la strada, nelle grandi manifestazioni, come per il G8 di Genova, manifestazione alla quale abbiamo partecipato

con altri duecento diversi gruppi che hanno fatto teatro in ogni forma (alcuni con marionette, alcuni con tamburi, alcuni con canzoni), usino varie forme di espressioni teatrali, che oggi sono una parte della vita, credo, di questa generazione; e ciò mi dà molta speranza che veramente possiamo fare un nuovo passo verso quell'ideale, a cui abbiamo pensato negli anni Sessanta, e che si è solo parzialmente concretizzato. *Continuiamo a coltivare la speranza che l'arte cambi il mondo, cambi la vita, cambi ogni individuo.* (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).



Spettacolo di strada del Living Theatre al G8 di Genova, luglio 2001.

“Intervallo”

“Intervallo”

Le repliche di *The Brig* sono andate avanti sino a fine settembre del 2007. In seguito, come preannunciato alla fine della prima parte, il Living ha allestito una nuova messa in scena di *Mysteries and Smaller Pieces*, per poi debuttare il 21 novembre dello stesso anno con la versione americana di *Maudie and Jane*, con Judith Malina nuovamente nei panni dell'anziana protagonista.

Mentre a gennaio 2008 al teatro di Clinton Street di New York si cominciavano a fare le primissime prove di *Eureka!*, il cast di *The Brig*, in tournée negli Stati Uniti (con una tappa prolungata a Los Angeles), progettava il tour europeo. *The Brig* sbarca alla Akademie der Künste di Berlino il 30 aprile del 2008, e proprio mentre vanno in scena le repliche dello spettacolo, il cast viene sopraggiunto da una tragica notizia: nella notte tra il 2 e il 3 maggio del 2008 muore Hanon Reznikov, all'età di cinquantasette anni, in seguito a delle complicazioni polmonari da ricondurre ad un ictus che l'aveva colpito circa due settimane prima.

Mentre a New York si celebrano i funerali di Hanon, il cast di *The Brig* porta avanti la tournée europea, aprendo le tappe italiane a Firenze, per poi proseguire a Roma, Napoli, Torino, Trieste. In alcune di queste città, alla messa in scena di *The Brig* vengono accostati dei workshops tenuti dalla Compagnia, sotto la guida di Gary Brackett e Tom Walker. Il tour si conclude a Bergamo il 9 giugno. La maggior parte degli attori torna negli Stati Uniti, mentre Gary, Tom, e pochi altri attori del cast rimangono in Italia per continuare ad allestire workshops e seminari sulle tecniche di recitazione del Living.

A fine estate, col rientro di tutti a New York, la Compagnia si impegna a portare a termine il progetto al quale stava lavorando Hanon, *Eureka!*

All'osservazione e all'analisi della creazione di *Eureka!* è dedicata la seconda fase della ricerca effettuata a New York.









Immagini relative a workshops tenuti in Italia da Gary Brackett e Tom Walker.

Atto Secondo

***Eureka!* = “*perfetto attivo*” Collettivo
Creativo**

EUREKA! ALLA SCOPERTA DELLE ORIGINI DELLA CREAZIONE

[...] nel nostro programma abbiamo tutto un elenco di cose molto interessanti. Per quanto riguarda la Creazione Collettiva (abbiamo avuto solo l'altro giorno la nostra prima discussione collettiva sull'argomento) abbiamo pensato all'adattamento di un saggio, di un piccolo libro di Edgar Allan Poe, che si chiama *Eureka*; si tratta di un saggio sulla creazione dell'Universo. Lui ha avuto un'intuizione geniale, ha intuito la teoria del Big Bang, nel 1847; nessuno ci credeva, e quello che lui ha scritto è stato visto come uno scherzo all'epoca. Comunque adesso, quanto da lui scritto, risulta molto, molto vicino alla fisica moderna. Ma per me la cosa più interessante, il motivo per scegliere un tale lavoro, è che vorrei creare uno spettacolo in cui il pubblico ha la possibilità di partecipare direttamente e fisicamente alla creazione dell'Universo, provando quindi la sensazione di far parte della creazione dell'Universo che abitiamo, anche come metafora della creazione da parte di ognuno della propria vita individuale (Hanon Reznikov, video-intervista agosto 2007, New York).

Con questo annuncio si concludeva, nell'agosto del 2007, l'intervista che avevo avuto l'estremo piacere, oltre che l'onore di fare ad Hanon Reznikov. Mi auguro mi si perdoni la ripetizione dell'estratto di intervista sopra riprodotto, e già precedentemente citato in occasione della chiusura della prima parte di questo racconto. Ma mi è parso opportuno, oltre che doveroso, riprendere le trame della narrazione proprio da queste parole di Hanon, intrise di quella sua proverbiale progettualità qui declinata, a sua insaputa, in quello che rimarrà, in ogni caso, il suo testamento e speranzoso saluto alla scena teatrale.

Hanon Reznikov è morto nella notte tra il 2 e il 3 maggio del 2008, ed *Eureka!* è l'ultimo lavoro con cui, chi come me ha avuto il privilegio e il piacere di incontrare sulla propria strada il suo straordinario

spessore umano prima ancora che intellettuale e creativo, continuerà a ricordarlo.

Eureka! è l'adattamento teatrale dell'omonimo poema in prosa di Edgar Allan Poe, in cui lo studioso e scrittore americano, traendo ispirazione dalle teorie di Alexander von Humboldt (al quale tra l'altro dedica questo suo saggio), descrive la creazione dell'Universo, dal Big Bang alla dissoluzione finale.

Il 3 febbraio del 1848, un anno prima della sua morte, Edgar Allan Poe tenne presso la Society Library di New York una conferenza sulla cosmogonia dal titolo *L'Universo*. Da questo materiale ebbe poi origine il testo di *Eureka*, pubblicato nel luglio dello stesso anno dalla casa editrice *Wiley & Putnam*, in un numero limitato di 500 copie e al prezzo di 75 cents per copia. La mancata condivisione da parte dell'editore dell'entusiasmo nutrito da Poe verso l'opera è in parte da attribuirsi alla scissione della critica: se infatti alcuni lodarono il poema per le brillanti intuizioni che conteneva, altri invece, probabilmente i più, lo denunciarono come panteistico. Secondo quanto dichiarato da molti studiosi dei giorni nostri invece, questo scritto di Poe sembra aver inaugurato la direzione d'indagine lungo la quale si muove la scienza contemporanea alla ricerca della cosiddetta GTU (Grande Teoria Unificata), una teoria che cioè riassume in sé la meccanica quantistica e la relatività einsteiniana, in modo tale da riuscire a spiegare contemporaneamente le quattro forze – nucleare forte, nucleare debole, elettromagnetica e gravitazionale – agenti nell'Universo a livello dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo. Il principio fondamentale della cosmogonia di Poe in base al quale “*Ogni legge di natura dipende sotto ogni riguardo da tutte le altre leggi*” dipende in realtà dalla proposizione ancor più generale:

“Nulla fu, dunque tutte le cose sono”. Questo implica che, nell’intuizione di Poe, all’origine di tutto va individuato un atto divino, un inizio assoluto che niente ammette prima di sé, una vera e propria creazione artistica originaria; ma l’Universo si evolve, e continua ad evolversi, scandendo la propria storia allo stesso modo in cui si evolve il tempo all’interno di un poema.¹⁷

“Posso estrapolare uno spettacolo teatrale da questo testo!” disse Hanon Reznikov dopo aver letto il saggio di Edgar Allan Poe. Ed io ho detto: *“E’ impossibile! Non è un testo per lo spettacolo”*. E lui ha risposto: *“Ho un sacco di idee”*. Così ha cominciato a stendere tantissime note, a lavorarci sopra, e ad espandere le sue idee sulla partecipazione dell’audience nella creazione. Ma poi lui è morto, e ha lasciato le note; così io ho finito di comporre il testo, perché ho pensato che fosse un’idea bellissima realizzare uno spettacolo che parlasse della creazione, e di come la creazione sia continua e vada sempre più avanti e avanti (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).

Ogni incontro con un libro è una storia a sé stante, una storia a volte nata per caso, altre invece cercata o addirittura inseguita, e il percorso teatrale del Living è costellato di aneddoti di questo tipo: dalla determinazione di un giovane autore, Kenneth Brown, che fa recapitare per posta ai coniugi Beck il copione di *The Brig*, alla casualità con la quale, durante la loro prima tournée europea, Julian e Judith si sono imbattuti su una bancarella ad Atene in una copia del *Modellbuch dell’Antigone*, vale a dire del “libro-modello” messo a punto da Brecht e dai suoi collaboratori del Berliner Ensemble dopo la prima mondiale del dramma a Coira.¹⁸ Ma questa volta, messe da parte la casella postale e la bancarella di libri dalla carta ingiallita dal

¹⁷ Edgar Allan Poe, *Eureka: a prose poem*, Chicago, Stone & Kimball, 1895

¹⁸ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 218-219.

tempo, torna ad essere il buon vecchio comodino il silente custode di un libro che, una sera o un'altra, viene restituito alla nostra attenzione. Se all'inizio dello scorso secolo era stato il comodino della Duncan a consentire ad Edward Gordon Craig di fare la felice scoperta di Delsarte, per Hanon invece si è trattato del comodino della stanza da letto sua e di Judith, nell'appartamento che sovrasta, all'ultimo piano, il teatro al 21 di Clinton Street. Il libro in questione, *Eureka*, era stato regalato ad Hanon da Tom Walker, storico componente del Living, tutt'oggi punto di riferimento assai prezioso per Judith e per il lavoro del gruppo: è infatti anche grazie alla sua storica militanza nella Compagnia, alla sua esperienza, e dunque alla sua attiva memoria relativa alle plurime attività teatrali fatte col Living, che oggi è ancora possibile trasmettere alle nuove generazioni le tecniche che hanno da sempre contraddistinto il lavoro d'ensemble al Living Theatre. Ed è stato proprio Tom Walker che, individuate delle potenzialità drammaturgiche nel poema di Poe, ne ha consigliato la lettura ad Hanon.

L'idea di mettere in scena *Eureka!* è stata di Hanon. E' vero che mentre stavamo ricercando per lo spettacolo *Enigmas* nel 2003 io ho letto un articolo, credo su *La Repubblica*, su questo testo di Poe, e ho detto: "*Oh! Magari questo suggerirà qualcosa che riguardi Enigmas!*"; sono tornato qui, per una visita negli Stati Uniti ed ho trovato il libro; l'ho letto: è molto difficile come testo; settanta pagine di parole di Poe. E poi, dopo, ho lasciato il libretto ad Hanon, e gli ho detto: "*Magari questo ti aiuta a creare idee per Enigmas!*"; ed è rimasto lì, sul suo comodino, vicino al suo letto per mesi; non sapevo se lui lo stava guardando all'epoca, ed ho dimenticato il libro. Poi, nell'inverno del 2006, prima di trasferirci qui, eravamo a Brooklin per un avvenimento, e Hanon ha detto: "*Ah! Questo è molto bello! Sarebbe bello per la mia idea Eureka!*" Ho detto: "*Ah! Mica male! Ho lasciato qualche seme!*" Hanon non ricordava comunque che io

avevo dato a lui il libro. Ma è così. Lui ha avuto l'idea di creare uno spettacolo da questo testo. Era sua l'idea! Pian piano lui è andato avanti, lentamente; ne ha discusso con Judith, e dall'inizio lui aveva un percorso, una dinamica. Lui ci ha dato una bozza, non mi ricordo bene quando, forse a gennaio di quest'anno (2008), e abbiamo cominciato qualche discussione; poi, a febbraio o marzo, verso la fine di *Maudie and Jane*, abbiamo cominciato a fare workshops, guidati principalmente da Gary, e ogni tanto Hanon veniva giù con una nuova pagina, o una cosa con cui potevamo sperimentare; c'era Judith come regista di tanto in tanto. Era un lavoro molto aperto perché non tutti hanno potuto essere presenti; abbiamo lavorato con un musicista che poi non è diventato il musicista per lo spettacolo. È stato un periodo di sperimentazione, che io, personalmente, amo, ma che per altri ogni tanto risulta un po' frustrante perché non tutti sono presenti, eccetera. Ma per me è un modo libero di sperimentazione, che io mi auguro sia sempre possibile in un posto come questo, dove noi abbiamo il nostro spazio. Eugenio Barba all'Odin Teatret lavora per un anno di sperimentazione prima di mettere insieme uno spettacolo, e questo lo trovo interessante, specialmente se gli attori sono presenti. Poi Hanon è morto prima di realizzare tutto il testo, ma Judith aveva fortemente l'idea di continuare questi passi. Lei ha raccolto quello che c'era, ha lavorato per uno o due mesi sulla fine dello spettacolo; noi abbiamo dato altri suggerimenti e idee; io ho fatto questo studio, anche prima della morte di Hanon, su un libro che parla di Humboldt e di Poe anche, e di olismo, ecologia, di pacifisti, di anarchici, eccetera. Abbiamo fatto trame e cerchi che rispondano ai nostri bisogni e alle nostre speranze utopisticamente. E poi, la seconda settimana di agosto abbiamo cominciato le prove, e non era completamente chiaro dove saremmo finiti, ma abbiamo avuto la confidenza di andare avanti, e poi è arrivato Patrick, con la musica, Gary e Evan con gli elementi di luce e i video; Judith ha finito l'ultima scena, e così via: la magia della creazione! (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).

Leggendo le pagine del saggio di Poe apparirebbe impossibile ai più, e tra questi anche a Judith, per sua stessa ammissione, tirarne fuori un copione teatrale; e in effetti l'*Eureka!* firmato a due mani, quelle di Hanon Reznikov e di Judith Malina, trae solo spunto dalle teorie sull'origine dell'Universo esplicate da Edgar Allan Poe in questo suo scritto, per presentarsi invece al pubblico come uno spettacolo in pieno "*stile Living*".

[...] *Eureka!* è molto simile a tanti altri spettacoli del Living; anche se la trama è leggermente differente, rimane comunque molto nello spirito del lavoro di Hanon, degli altri dodici spettacoli che lui ha scritto in venti anni, e nel lavoro storico del Living, anche degli anni Sessanta (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).

L'*Eureka!* del Living, che ha debuttato al teatro del 21 di Clinton Street il primo ottobre 2008 (dopo le due anteprime del 29 e 30 settembre), oltre ad essere il commiato teatrale di Hanon, è anche il primo nuovo spettacolo che il Living Theatre ha presentato alla scena newyorkese dopo parecchi anni in cui aveva invece riproposto spettacoli che ne avevano reso celebre il passato. La nuova sede del Lower East Side, come ampiamente esplicitato nella prima parte dell'elaborato, era stata inaugurata ad aprile del 2007 con una nuova versione di *The Brig*, cui aveva poi fatto seguito, come accaduto storicamente nel 1964, la messa in scena di *Mysteries and Smaller Pieces*, e per finire, la versione americana di quel *Maudie and Jane* che, nel 1994 aveva riscosso un felice successo in Italia. E in occasione di questa nuova produzione, il teatrino di Clinton Street rivoluziona gli interni, smantellando la gradinata in legno che prima ospitava le sedie nere dei novanta posti a sedere, e occultando con un telo di raso azzurro quella parte del teatro prima destinata all'*angolo*

café. Eureka!, come in una consuetudine ormai consolidata del Living, ma anche di altre esperienze teatrali del secondo Novecento, riscrive il contratto teatrale, e il primo modo per farlo consiste nell'annullare le distanze tra attori e spettatori, nell'eliminare la separazione tra spazio riservato alla recitazione e spazio destinato al pubblico. Via la platea dunque, perché, come annunciato dal programma di sala, "*the production involves audience interaction, so there are no seats and each performance can only accomodate 50 people*". L'intento, come mi spiega Gary Brackett, è quello di ricreare un ambiente che, mescolando insieme Arte, Scienza e Tecnologia, sia in grado di far immergere gli spettatori, in un "*universo creativo*". Sin dal primo istante i membri dell'audience si trovano infatti catapultati in una dimensione cosmica, a tratti onirica, in cui l'azzurro delle pareti, i giochi di luci e di fumo, e la musica di sottofondo contribuiscono a ingenerare un sentimento diffuso di primordialità. L'impressione potrebbe essere quella di muoversi su una strana superficie stellare, dove una considerevole quantità di tubi luminescenti intreccia un'impalcatura simile alla volta celeste. Questo strano e ancora inesplorato territorio cosmico è però equipaggiato, sulle due pareti più corte dello spazio rettangolare, di due schermi giganti, sui quali, almeno inizialmente, vengono proiettati in presa diretta i *movimenti esplorativi* degli stessi spettatori. Artefice di questa scenografia, come del resto della maggior parte delle realizzazioni scenografiche del Living negli ultimi venti anni, è appunto Gary Brackett:

[...] quando ad Hanon e Judith è venuta l'idea di fare *Eureka!*, mi hanno chiesto di fare un design per la scenografia di tutto lo spettacolo. Non mi ricordo se abbiamo parlato molto, ma ovviamente abbiamo sempre cercato, almeno io personalmente, di includere questa tecnologia. Quindi

ho creato una scenografia e un disegno che erano una proposta di *Teatro Totale* che sfrutta i video soprattutto, gli schermi, le proiezioni. C'era già l'idea di coinvolgere il pubblico totalmente nello spettacolo, di farlo partecipare. Quindi... non so... a un certo punto è uscito un disegno di questa cupola, una specie di... planetario, dove tu puoi vedere le proiezioni delle stelle. Io ho avuto questa immagine di un planetario, insieme ad una struttura in cui ci si possa arrampicare su questa cupola. Così, appena il pubblico entra, vede un ambiente in cui subito si capisce che non ci sono sedie, in cui vedono gli attori sopra di loro su questi tubi lucenti, la cupola, e poi in mezzo una sorta di giostra sulle cui pareti i bambini si arrampicano, il tutto mescolato con la scienza. E così credo che questa fusione tra arte, scienza e in questo caso la giostra dei bambini ci abbia permesso di raggiungere questo risultato, con un teatro interamente trasformato per questo spettacolo. Quindi, visto che abbiamo avuto tutti questi nuovi computer, attrezzi, i video, eccetera, abbiamo sempre parlato di raccogliere le clips, le videoriprese e di mescolarle a delle riprese dal vivo, usando un video mixer, in maniera tale da giocare su questo ambiente in cui abbiamo portato l'universo, l'immagine della scienza, lo spazio stesso ripreso in diretta che, con alcuni effetti, viene proiettato anche su due grandi schermi (Gary Brackett, video-intervista ottobre 2008, New York).



È dunque questo il “*trans-ambiente*”, come ama definirlo Tom Walker, nel quale ci si addentra non appena pagati i venti dollari del biglietto d’ingresso. E non possiamo che essere d’accordo con la sua definizione se pensiamo che per i primi quindici minuti circa dello spettacolo non succede praticamente quasi nulla in termini di azione scenica: quell’ambiente quindi, così connotato, serve a condurci letteralmente al di là, in una dimensione altra, che ci consenta di prendere coscienza del potenziale creativo che scaturisce dalla nostra essenza umana. “*For the first twenty minutes or so, Eureka! could almost be an art installation*” commentava all’indomani della prima Rachel Saltz dalle colonne del *New York Times*. E in effetti sarebbe difficile darle torto se non fosse per il fatto che, proprio mentre l’audience pian piano si inoltra nella sala, anche gli attori a loro volta, individualmente, fanno il loro ingresso, andando ad assumere ciascuno una diversa posizione nello spazio: “*They are in various sectors in*

various positions, and they assume a position that portrays the unawakened potential of creation”¹⁹ recita la didascalia iniziale del copione. Gli unici due personaggi a staccarsi nettamente dal resto dell’ensemble sono Humboldt, interpretato da Tom Walker, e Poe, i cui panni sono invece rivestiti da Anthony Sisco (già in passato prigioniero in *The Brig*). Il primo, Humboldt, si aggira intorno nello spazio con aria esploratrice, tasta il terreno con un martelletto, ausculta il suolo, prende delle misure e annota degli appunti su un taccuino. Poe, dal canto suo, se ne sta seduto ad un tavolo, scrive ad un ritmo vertiginoso, e solo di tanto in tanto solleva la testa, rimanendo comunque sempre assorto nelle sue riflessioni.

Humboldt è là perché Poe ha dedicato questo testo, *Eureka*, a lui! Non so se Poe sapeva tanto di Humboldt; Humboldt ha scritto la sua grande opera, *Kosmos*, in quegli anni, tra il 1830 e il 1840. Ovviamente lui era lo scienziato più famoso dell’epoca, e Poe allora gli dedica la sua opera per renderla più grande magari; la vicinanza di questa grandezza aiuta l’intenzione di Poe. E allora abbiamo cominciato a studiare Humboldt, che era un grande esploratore, un uomo molto avanzato per la sua epoca, assai contrario alla schiavitù negli Stati Uniti e anche nel resto del mondo. Aveva un grande rispetto per la saggezza degli Indiani; non era accondiscendente, ed era anche un po’ differente dagli abolizionisti che volevano abolire la schiavitù per poi rendere il negro più simile al bianco. Humboldt credeva che esistessero una grandezza e una saggezza proprie in tutti gli esseri umani; non credeva esistessero uomini superiori e uomini inferiori. Poi aveva questa idea che la verità del mondo è diversità nell’unità; bisogna considerare tutto: il clima, l’ecologia, i serpenti, gli insetti, gli Indiani, le forze economiche, i minerali. Lui ha unito tutto per osservare osservare, legare legare, e poi decifrare decifrare, senza

¹⁹ Questa, ed altre parti di testo che in seguito riporterò, sono estratti del copione ancora inedito di *Eureka!*, di Hanon Reznikov e Judith Malina. Ringrazio quindi Judith Malina e il Living Theatre per la loro gentile concessione.

pregiudizi. E questa era una specie di rivoluzione nell'Ottocento. Anche Darwin ha preso molto da Humboldt. [...] Adesso, nella nostra epoca dell'ecologia e della nota verde, vediamo in Humboldt un grande campione olistico ed ecologico; magari noi proviamo ad interpretare troppo il suo pensiero per capire noi stessi, ma credo che ci sia una verità dentro tutto quello. Lui ha vissuto fino a novanta anni, e quindi ha avuto una lunga e grande carriera. E nello spettacolo io sono sì Humboldt, ma non assomiglio molto ad Humboldt: lui aveva i capelli un po' stile impero, nello stile di Giorgio IV d'Inghilterra, o di Rossini per gli italiani; invece io ho la coda, e allora ne abbiamo discusso con Judith, ma a lei non importa. È solo un'immagine di uno di un tempo passato. Prendiamo Humboldt come ispirazione, non è che provi a rappresentare completamente e accuratamente Humboldt. Magari Anthony rappresenta Poe un po' più accuratamente [...] fisicamente e anche per via del nervosismo nel movimento delle mani. Anche quella magari è un'interpretazione, perché dopo la morte di Poe tante persone hanno voluto fare di lui un matto: questo aiutava a vendere più libri! Non sappiamo esattamente quanto matto fosse Poe; aveva questa reputazione di tentare il suicidio; era molto in crisi sul piano emotivo, su quello amoroso. Humboldt, invece, era sempre molto calmo; amava molto lo spirito di Parigi; era più aperto. Adesso ci sono delle voci che dicono che fosse anche omosessuale [...] lui aveva una vita di grande bellezza e di grande ragionevolezza, ed io provo ad interpretare un po' questo, cerco di mostrare una persona sul palcoscenico che sia saggia, calma, ragionevole e positiva, perché penso che questo fosse lo spirito di Humboldt (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).

I quindici minuti iniziali dello spettacolo servono quindi a far sì che gli spettatori prendano confidenza con l'inusitato ambiente, e inconsciamente si predispongano ad un dispiegarsi di eventi ed azioni che, come è facile intuire, non li relegherà ad una condizione di spettatori passivi. Prende a questo punto il via la *prima scena* in cui gli attori, invitando i partecipanti a svolgere il proprio ruolo nella

creazione dell'Universo, li conducono verso il centro della sala per inscenare la *formazione della singolarità*.







Scene 1: Formation of the Singularity

(Each actor, one after the other breaks out of the One is One is One and approaches an audience member saying:)

GENE:

**Come move with us into the Cosmos.
Where we began and where we are always in motion.**

(The Actor leads the participant into the center where the singularity is forming and quickly instructs her, sotto voce, on how to stand and what to do.)

MAIA:

What we are doing is creation.

(The Actor leads the participant into the Singularity.)

KATHERINE:

**Come let us act out our Acts of Creation.
From the beginning until this moment.**

(The Actor leads the participant into the Singularity.)

KENNEDY:

We are engaged in the creation of this moment.

ISAAC:

We are engaged in the creation of this movement.

VARIOUS VOICES:

Move with me...

VARIOUS VOICES:

Move with me...

(When all are assembled into the space of the Singularity the actors repeat after Kennedy)

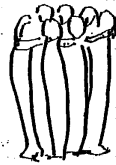
KENNEDY:

From the Beginning Into the Cosmos.

ENSEMBLE:

From the Beginning Into the Cosmos.

(The Singularity formation is formed with the actors and the participants.)



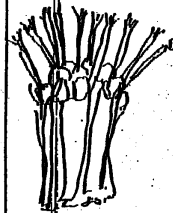
1.

THE SINGULARITY.

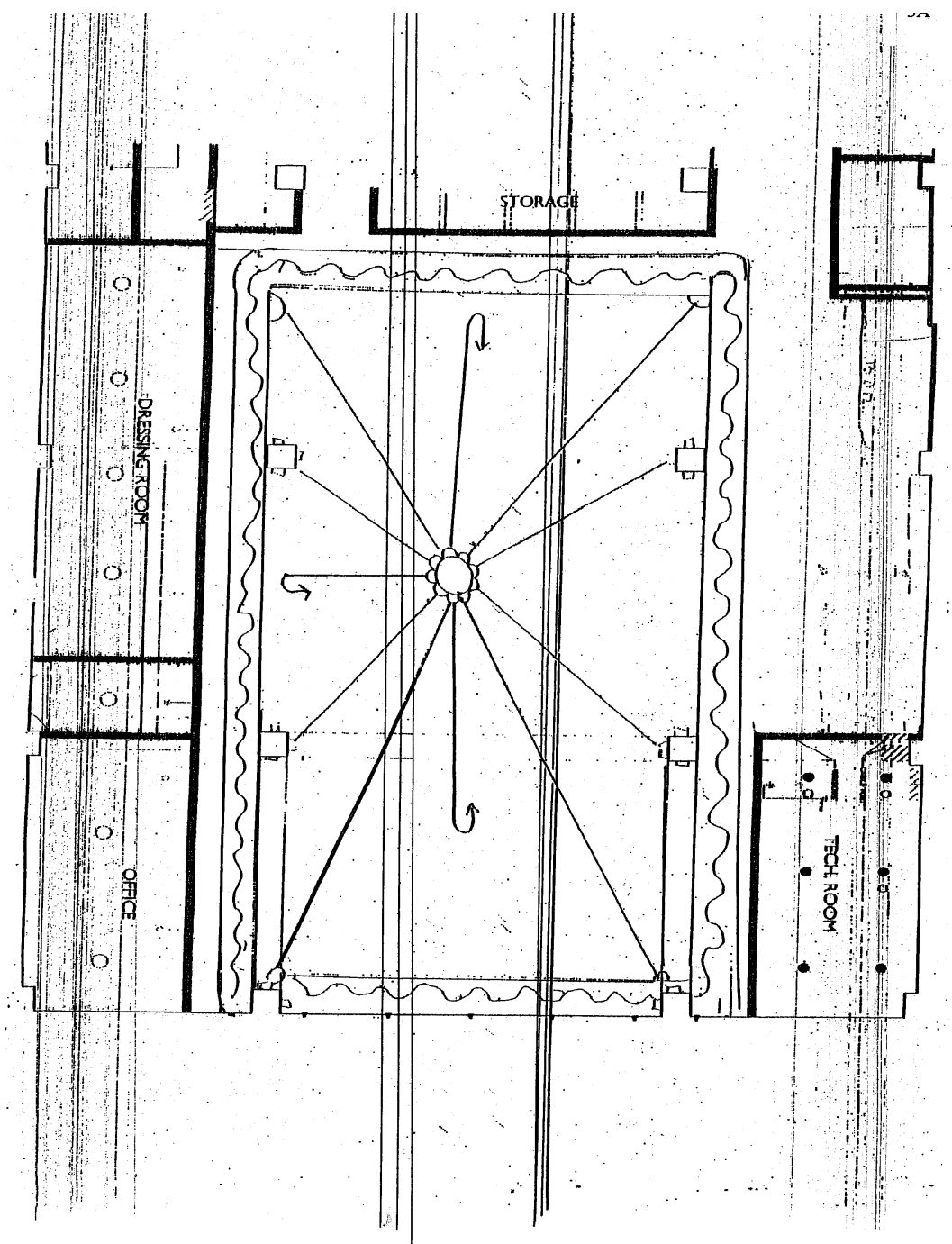


2.

VIBRATING



3.

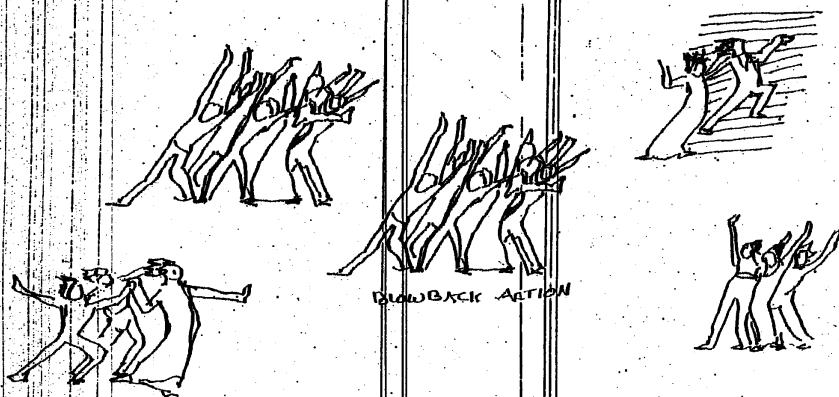


Il costituirsi della *Singularità* è preludio all'inizio della *seconda scena*, quella del *Big Bang*, in cui la Singularità, formata con gli attori e i partecipanti, inizia a vibrare sempre più, in un crescendo che conduce prima al punto di convulsione e poi all'esplosione, con gli attori e l'audience che si disperdono, come materiale incandescente, sui quattro angoli dello spazio scenico.

Scene Two: The Big Bang

(Music.)

(The Singularity vibrates to the point of convulsion. Explosive with sounds and lights, like fireworks, no words. All actors and audience explode outward towards the sides and roof of the playing space.)



(As if driven by winds of Hurricane force the actors and participants move backwards resisting the winds with all their might, into the four corners of the playing space. Four actors move up onto the grid and some stay with their participants.)



Nel corso della *terza scena*, in un primo momento gli attori, utilizzando alcune delle tecniche biomeccaniche apprese al Living, danno vita alla *formazione dell'idrogeno*, dopodiché, una volta comparsa sia sul pavimento della sala che sugli schermi laterali la *tavola periodica degli elementi*, e dopo che gli attori si sono individualmente identificati ciascuno con un elemento elencandone le proprietà, viene chiesto ai partecipanti tra il pubblico (oramai parte attiva dello spettacolo) di scegliere un elemento nel quale a loro volta si identificano.

GENE

I have no attachments.
I've got to stay free on...
let the light be on..
Electric Lover Neon
That's me.

(Percussion sounds)

ENSEMBLE:

From the simple to the complex.
From the complex to the divine.
From the divine to the human.

HUMBOLDT:

Poet, give us the word.

POE:

Choose.

HUMBOLDT:
(To participants)

What do you choose?
You, participants in creation,
Participants in our search
We need to understand your wisdom.

POE:

To hear the truth as you understand it.

HUMBOLDT:

Do you realize that you are also a participant in creation?

(Each actor turns to their participant and asks - (sotto voce))

ENSEMBLE:

Are you aware of this?
Do you realize what this means?

POE:

**We are each of us only a tiny particle of creation.
Which element do you feel closest to you?**

KENNEDY:

We have shown you with which element each of us feels identified.

POE:

Now you tell us what you feel as an element of creation.

(Actors have a one-to-one, very brief discussion with their participant. Actors urge the participant to speak out. When he or she is ready to speak out an actor announces them. The participants' speeches will be met with snaps and encouragement from the actors. Poe and Humboldt address the participants who have no partner)







È a questo punto che Poe compie la sua illuminante scoperta:

That Matter ... (sob)
sprang from Nothingness ... (sob)
It was created,
that means it must come to an end.
We desire to live forever
*But we encounter annihilation.*²⁰

Al momento della scoperta si accompagna anche quello del collasso di Poe, che si inverte in una scena definita da Tom Walker come “*un piccolo momento funebre dal tono più tradizionalmente teatrale*”.

Si giunge così alla *quarta scena* prevista dal copione, che coincide con la proiezione, sui due schermi laterali, di un video sulla storia dell'evoluzione: dai micro-organismi alle piccole creature marine, passando per la terra e i suoi animali sempre più grandi, i mammiferi, per arrivare infine al genere umano. Ed è infatti proprio alla fine della

²⁰ Battuta di Poe tratta dal copione di *Eureka!*, Scene 3, Part 2: *The Periodic Table*.

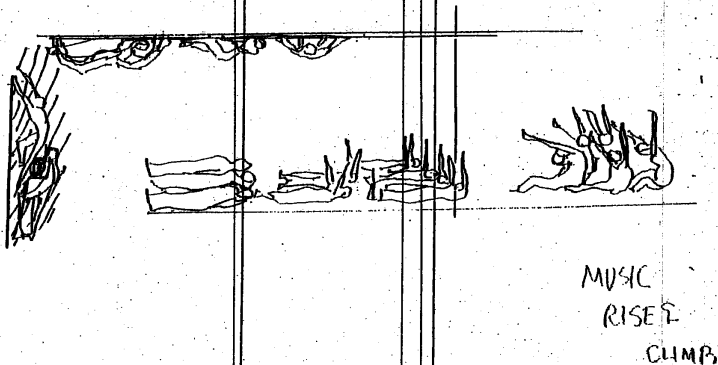
proiezione, alla quale tutti hanno assistito sdraiati per terra, che “emerge” il genere umano evoluto: alcuni attori e i partecipanti cioè si alzano lentamente dal suolo, mentre gli altri attori, che intanto si erano arrampicati sull’impalcatura, scendono giù nuovamente e, per effetto dell’*attrazione gravitazionale*, danno forma a due diverse *spirali galattiche*. È in questo modo che l’*umanità evoluta* si scinde in due formazioni: la *Cyclic Civilization* e la *Progressive Civilization*.

Scene Four

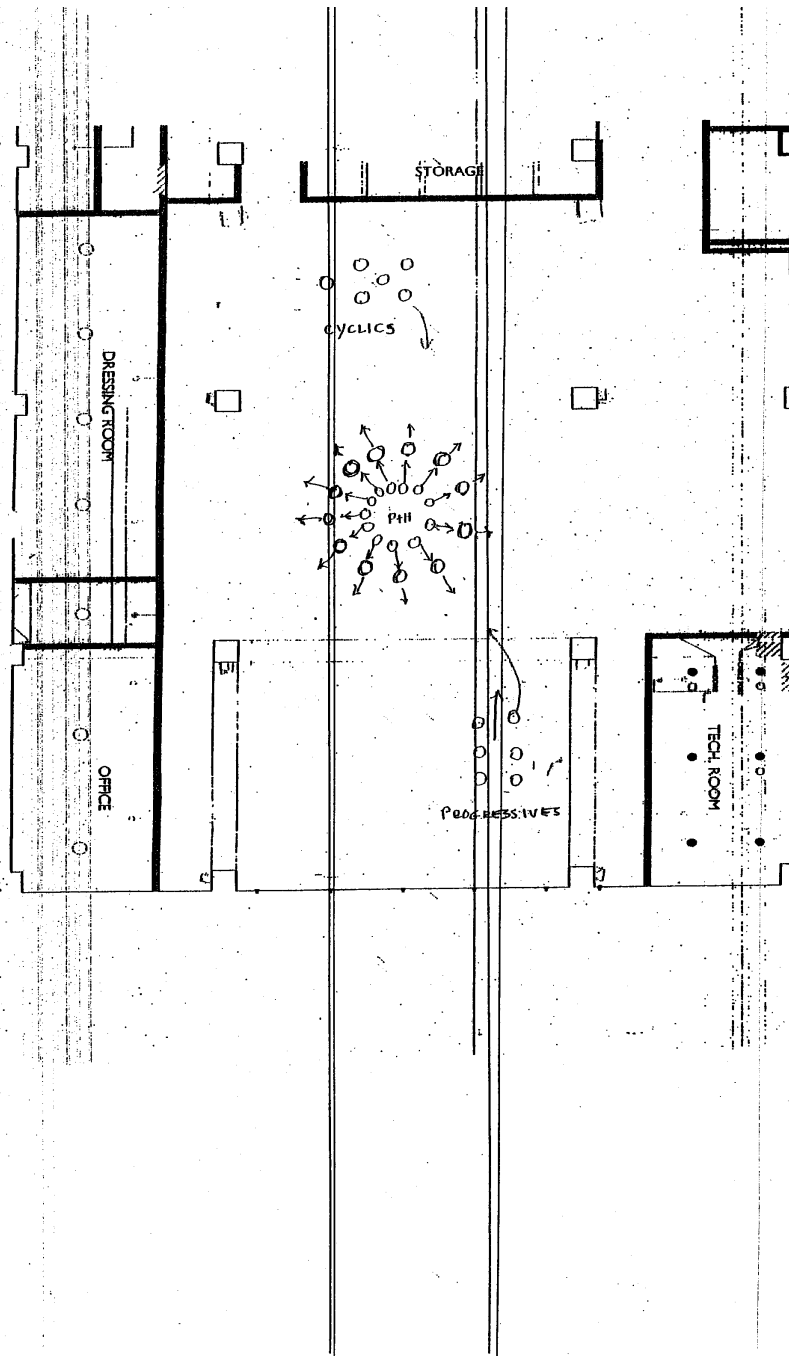
(A video film of the history of evolution circles the playing space with several projectors. The loop continues around the space just above the heads of the people standing. It begins with the micro-organisms and progresses to the small sea creatures, then ascent on to land, the rise of larger and larger and larger animals, the mammals, the primates, and finally humankind.)

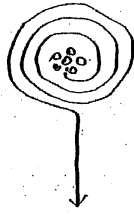
(During this projection the ensemble moves in the central space in the rite evolution. Beginning with the actors prone on the floor and slowly rising upward. Finally, those who can, climb the rigging.)

(At the end of the film, evolved humankind has emerged. Humankind forms a formation from which the two civilizations will spin off.)

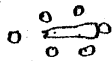


(The slow rise into climbing the rigging. All actors lie prone on the floor. Music cues and film cues: they slowly stand and move reaching upward till the actors climb to the top and arrange the participants below them.)





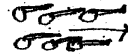
**This Galactic Spiral
becomes the
Cyclic Civilization**



**This Galactic Spiral
becomes the
Cyclic Civilization**



**This Galactic Spiral
becomes the
Progressive Civilization**

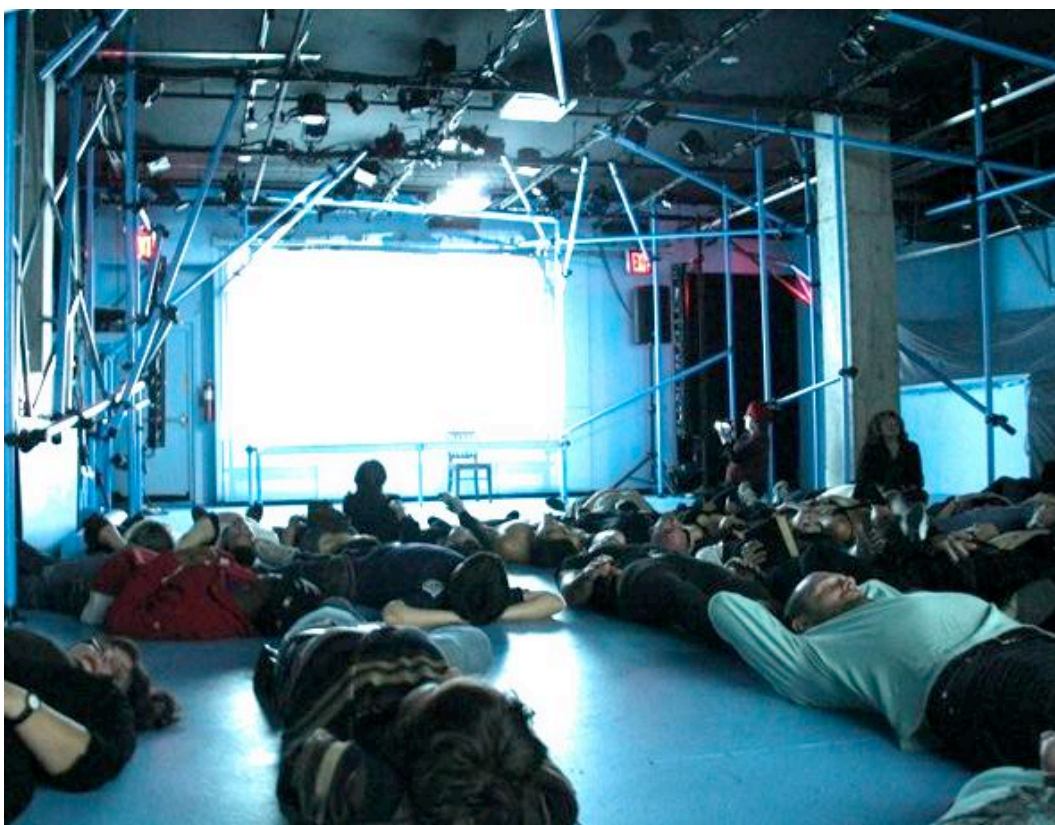


**This Galactic Spiral
becomes the
Progressive Civilization**

Spinning Music

(With music cues the actors move down from the grid- and with the cue of "gravitation attraction" begin to spin with their participants: in spiral forms till they come to their places as shown in the diagram... Then they form the Cyclic and Progressive formations...)





Il movimento dei membri della *Cyclic Civilization* è lento ed armonioso, il loro ritmo è scorrevole e per nulla affrettato. Avvolgendo l'aria intorno a loro con grazia e leggiadria, creano un intenso *pattern* di movimento che diventa il loro *rituale*, un rituale

ripetitivo e preciso che viene eseguito con l'accompagnamento di un *Mantric Chant*: Possibly Aum- Mani Padme Hum.

I tratti distintivi della *Progressive Civilization* appaiono invece diametralmente opposti: il suo movimento forte, deciso e rivolto in avanti sembra alimentato da una ferma motivazione, oltre che da una radicata intelligenza e da uno scopo ben determinato. Viene qui meno qualunque elemento ritualistico, per lasciare invece abbondantemente il posto ad un'azione di matrice “costruttivista”, per realizzare la quale i *Progressives* ricorrono a *movimenti biomeccanici*.

Appare dunque evidente come in queste tre scene (la quinta, la sesta e la settima), in cui gli attori coinvolgono il più possibile l'audience che ne segue e imita i movimenti, si esplichino alcuni dei capisaldi delle tecniche recitative del Living, dalle dimensioni rituali con tanto di canti mantrici, ai movimenti presi in prestito dalla Biomeccanica di Mejerchol'd. E tutto ciò funge da traino per una scena, l'ottava, considerata da Tom Walker, e non solo, come “*l'altezza massima della creazione collettiva nello spettacolo*”: i *Dissidenti*, cacciati via da ciascuna delle due civiltà, si uniscono tra di loro, generando una *terza civiltà*, allegra e danzante. Ecco a voi il *Free Flow*:

Un experiment in totally improvised actions and acting. A movement that is cohesive and social- that is, each one is aware of all the others around them. Without rules and regulations yet rhythmic and harmonious/ various/ spontaneous. But not chaotic in its randomness.

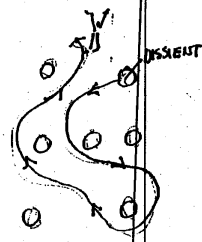
(Yes, the question is: “How can we make this happen? But that is also the larger, deeper social question.)”²¹

Ancora una volta quindi, come nella migliore delle tradizioni del Living, ci troviamo dinnanzi ad un interrogativo scenico che è la

²¹ Didascalia tratta dal copione di *Eureka!*, Scene 8: *The Dissidents form a Third Civilization*.

traduzione in termini teatrali di una problematica sociale ancora più vasta e profonda; e ancora una volta il Living ribadisce l'idea per la quale il teatro sia il luogo in cui fare le prove generali di quei cambiamenti da mettere in scena nella vita di tutti i giorni.

30A



THE DISSIDENT MOVES
through the patterned
search of the cycles.
She uses movements
that follow, but make
the nucleus. She
makes the ritual impossible...

Two other cycles. takes her up gently and
pushes her out to the center where she
moves in Free Form and soon encounters
the first dissident from the Progressives...

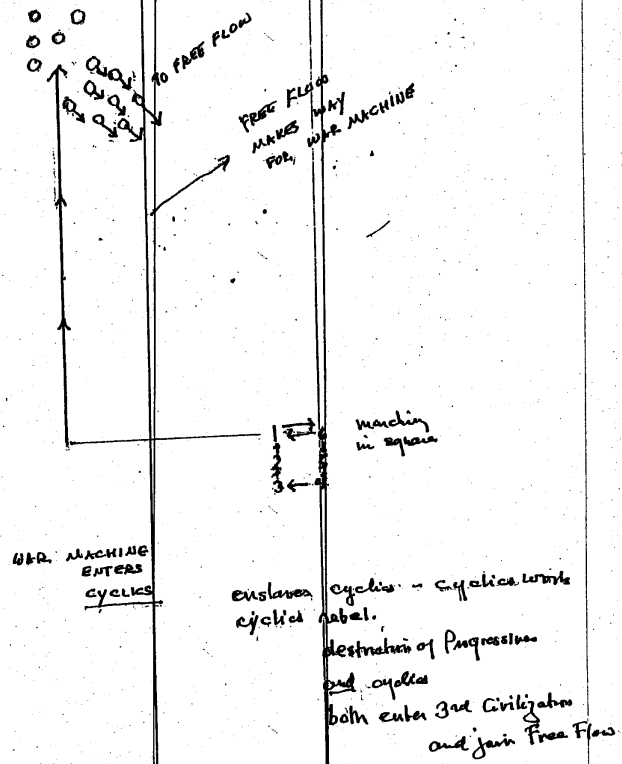




E il *Free Flow* è destinato ad espandersi sempre di più, così da diventare la realtà diffusa, la terza ed unica civiltà esistente: nella nona

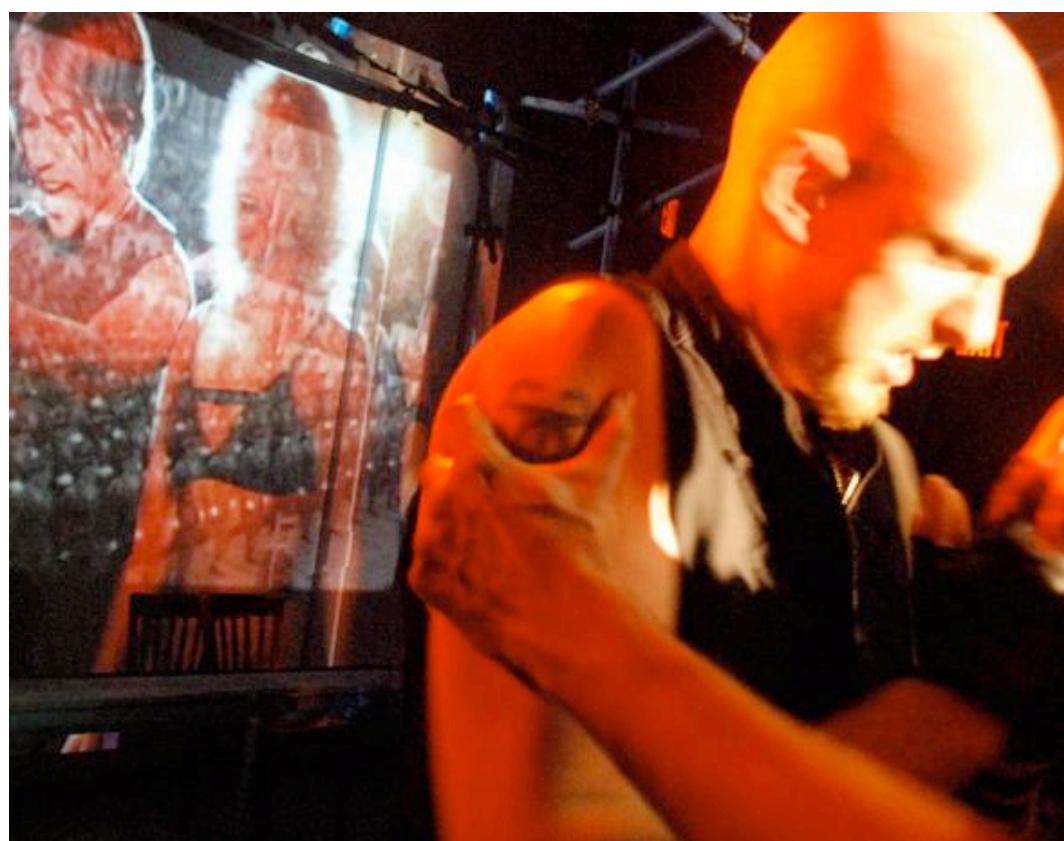
scena infatti si scatena una guerra tra i *Cyclics* a i *Progressives*, i quali, rompendo le due rispettive formazioni, confluiscono tutti, ciascuno a suo modo, nella *terza civiltà*, il *Free Flow* appunto, perdendo i *Cyclics* la loro formale rigidità, e i *Progressives* la loro aggressività.

[...] per quasi sette minuti creiamo tutte queste forme, dove proviamo non a fare ballo, ma a fare azione insieme con un sentimento utopistico, con una piccola processione intorno alle colonne, in cui noi non siamo esattamente sicuri di dove andremo, neanche il pubblico, e la musica aiuta un po' perché la musica cambia ad un certo momento; diventa molto più "sdraiata" e astratta. E poi c'è quel momento in cui possiamo prendere il teatro di strada, eccetera (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).



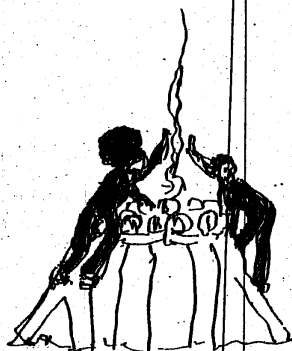


FREE FLOW BODY INTERACTIONS
 THAT ARE NOT "DANCEY"
 AS IN THE SKETCH ABOVE
 BUT DAILY LIFE ACTIONS
 THAT ARE SO HARMONIOUS
 THAT THEY MIGHT AT FIRST
 SEEN LIKE DANCE





Nella decima scena, messi da parte i “*movimenti astratti*” precedenti, l’azione si dirige nuovamente verso il centro, dove Humboldt e Poe si apprestano a scalare la cima di un *vulcano*, formato dai corpi degli altri attori e dei partecipanti, per esplorare i segreti custoditi nelle viscere del pianeta terra.



ASCENDING THE VOLCANO.



DESCENT INTO THE CRATER

THE VOLCANO OPENS SHOWING POE & HUMBOLDT
INSIDE CRATER

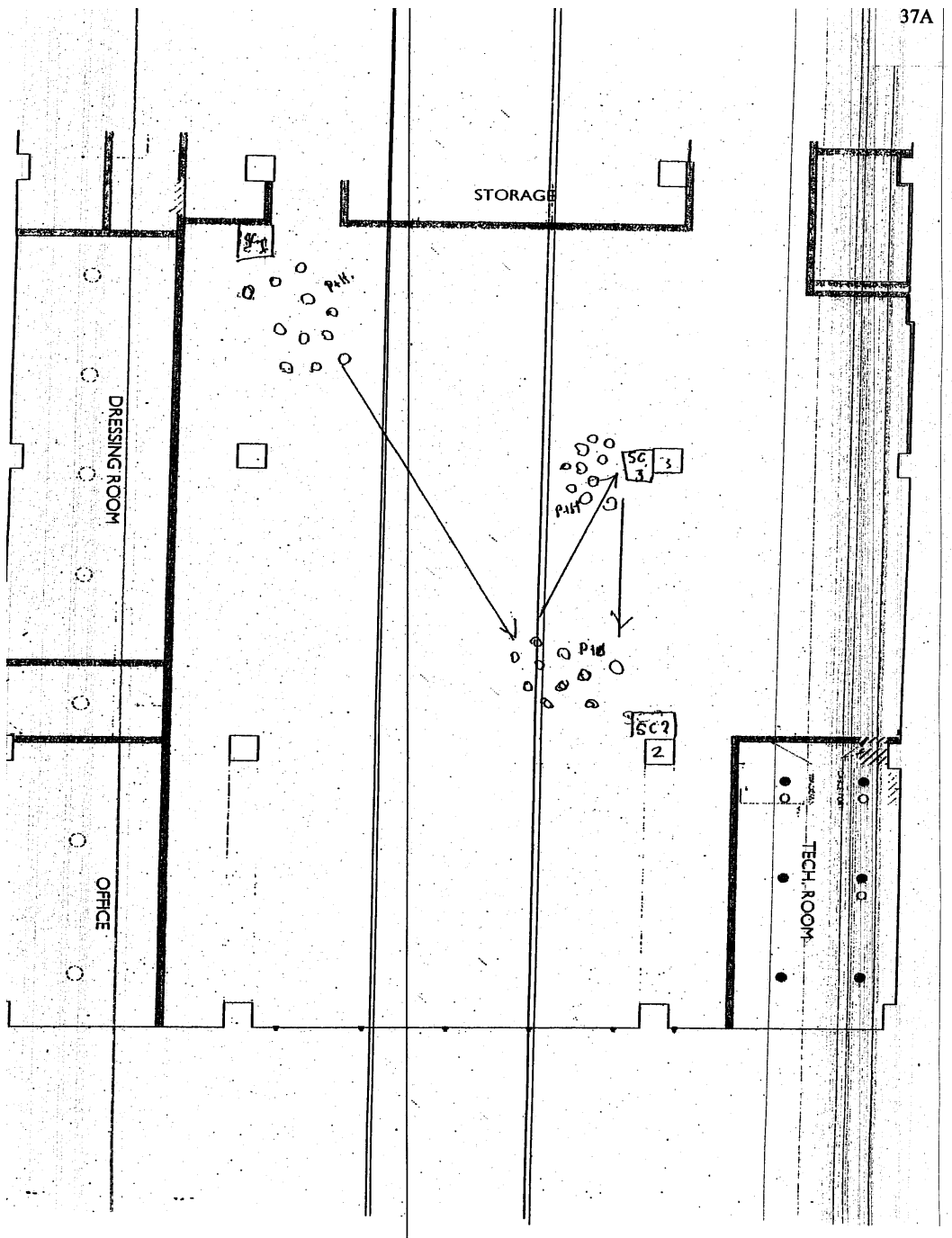
THE VOLCANO CLOSES.

POE & HUMBOLDT CLIMB OUT OF CRATER
& DESCEND.





Si giunge in questo modo alla undicesima ed ultima scena, quella in cui si dà spazio alla *voce della scienza*: tre attori, calatisi nei panni di altrettanti scienziati, enunciano, dall'alto delle impalcature della scenografia, le due principali teorie sul futuro dell'Universo e sul suo inevitabile annientamento, e cioè la teoria sul *Big Bang* finale e la teoria sui *Buchi Neri* e sul *Grande Freddo*.







È a questo punto che si dispiega ancora una volta il celeberrimo *ottimismo utopico* di cui è stato spesso tacciato lo storico ensemble del Living, dai tempi di *Paradise Now*, e forse già da prima. Ecco allora che Humboldt e Poe mettono in luce che, anche se le teorie scientifiche sembrano non lasciarci speranza alcuna, noi possiamo in realtà trovare delle soluzioni alternative che ci consentano di prevenire il disastro preconizzato; e questo perché, essendo noi attivamente partecipi di quel processo perennemente in fieri che è la creazione dell'Universo, abbiamo realmente il potere di cambiare le cose. “*You are the Oracle*” ci suggeriscono i due protagonisti “*The people ready to go, to do, to make the life they want, to avoid disaster... Yes, it's you! You have the answer!*”. E mentre gli attori ci invitano a proferire le nostre soluzioni oracolari, alcuni tra di loro cominciano col fornire alcuni esempi di alternative possibili, che ancora una volta richiamano vivamente alla mente slogan memorabili e scene celebri di *Paradise Now* e di *Mysteries*. “*Shall we abolish the state?*”, “*Shall we boycott the election?*”, “*Should we jail the terrorists?*”, “*Should we make the*

revolution now?”, *“How can we get rid of the armed copes?”*, *“How can we open the doors of all the jails?”*. *“Tell us what we are? You have the answer!”*²²

La dimensione che in questo modo si viene a creare richiama alla mente un’immagine che, anche in questa circostanza, la Malina ha ereditato dal suo Maestro Piscator, e cioè quella di teatro come assemblea: un incontro onesto e sincero col pubblico, che punti ad una sua partecipazione autentica (problema, questo, che Judith e Julian si erano cominciati a porre dopo la realizzazione di *The Connection*)

Lo spettacolo quindi si chiude con un nuovo *Free Flow*, durante il quale le frasi e le parole suggerite dagli spettatori partecipanti vengono ribadite ad alta voce e in coro da tutti: è in questo modo che, alimentato dai desideri e dalle speranze dei presenti, e sotto le note danzanti di *It Ain’t Over Yet! (We are the Big Bang)* di Patrick Grant, prende lentamente ma decisamente forma il *Free Flow*, *modello di una nuova società, di un mondo migliore, di una visione utopica*.

²² Battute di scena tratte dal copione di *Eureka!*, Scene 11: *The Voice of Science*.

(The Scientists descend from their perches and join the ensemble)

HUMBOLDT:

**If the scientists give
us no hope,
Is there no hope?
Why can't we prevent the disaster?
Why can't we make it happen?
Aren't we engaged in The Creation?
Why must it end in annihilation?
Aren't we engaged in finding Alternate Solutions?**

POE:

No we are engaged in seeking alternate Solutions...

HUMBOLDT:

**Are we unable to avoid the Disaster?
We long for a joyous life.
But cannot rejoice
If the annihilations is inevitable.**

POE:

It is inevitable.

(weeps, and cries out)

Where is the Oracle?

**(The ensemble, Poe and Humboldt begin a Searching Action.
They see their objective at a distance, and move towards it,
but it is not there – or this is not the one they seemed to be
looking for... Then they see another in the distance and move
towards that one, etc.)**

(Music "Search for the oracle" music)

(Continuing for two minutes)

POE:

Who is the Oracle?

HUMBOLDT:
*(Indicating the Participants,
as if seeing an old friend)*

Here you are!

POE:

Yes you are the Oracle.

HUMBOLDT:

The people, unnamed and innumerable
The people ready to go, to do, to make the life they want, to avoid disaster...
Yes, it's you!
You have the answer!

YASEMIN:

But they taught you that
You mustn't tell it.

ISAAC:

So you pretend you don't know it.
So you actually try to forget it.

MAIA:

But you can't.
You know you know

KATHERINE:

Defy the prohibition:
Give us the word.

POE:

Give us your oracular words.
Tell us what shall we do?

ERIC:

Shall we abolish the state?

ENOCH:

Shall we boycott the election?

EITAN:

Should we jail the terrorists?

GENE:

Should we make the revolution now?

ERIN:

How can we get rid of the armed copes?

KENNEDY:

How can we open the doors of all the jails?

POE:

Tell us what we are?
You have the answer!

(The Free Flow forms. POE and HUMBOLDT perhaps are the first to Free Flow, allowing space and time for the participants to speak.)

(Actors urge the participants to speak as the Oracle)

(Sometimes phrases are repeated chorally to indicate consensus.)

(The Actors take note of the most significant, the most Utopistic, the most positive words and phrases that the Participants speak.)

(During the Free Flow action they call out these phrases or words aloud and the other actors repeat them.)

(The Free Flow forms changes with each of these insertions. They are phrases that politicize, Anarchize, clarify the Free Flow so that it becomes increasingly a model of a new society, a better world, a Utopian Vision.)

(POE and HUMBOLDT from within the Free Flow)

(Music cue)

POE:

We walk about amid the destinies of our world existence, our Universe encompassed by numerous vaster destinies- very distant in the by-gone time, and infinitely awful...

HUMBOLDT:

All these creatures- all- have a capacity for pleasure and for pain.- And these creatures are all conscious intelligences. Bear in mind that all is Life- Life- Life within Life.

POE:

Nothing, In fact actually dies. Everything goes on existing always. No power on earth can obliterate that which has once had being. Every act, every word, every form, every thought, produces a ripple that goes on enlarging beyond the furthest balance of Eternity.

HUMBOLDT:

**The decisive moment
In human evolution
is perpetual.**

POE and HUMBOLDT:

The perpetual moment.

(Ensemble breaks into song:)

It's Not Over Yet! It Ain't Over Yet!

It's Not Over Yet! It Ain't Over Yet!

A Universe without the curse of war or competition
Our wildest dreams,
Our highest vision is burning still and always will,

A Universe with out the curse of war or competition
Our wildest dreams,
Our highest vision is burning still and always will,

Creation still continues cause the Big Bang still goes on
and on and I'm a part and you're a part
and we're a part of what was started

If we can save the world,
We can save the Universe,
and it ain't over yet because we are the Big Bang!

If we can save the world ,
We can save the Universe,
and it ain't over yet because we are the Big Bang!

Creation still continues the Big Bang goes on and on
and I'm a part and you're a part
and we're a part of what was started

If we can save the world ,
We can save the Universe,
and it ain't over yet because we are the Big Bang!

And it ain't over yet
And it ain't over yet
And it ain't over yet because we are the Big Bang
And it ain't over yet
And it ain't over yet
And it ain't over yet because we are the...



Da questo mio tentativo di restituire sinteticamente, attraverso la pagina scritta, una sorta di sinossi relativa agli snodi scenici fondamentali dello spettacolo in esame, credo si evinca la difficoltà a rendere in termini verbali, e talvolta iconografici, un evento che già costitutivamente, può nascere, prendere forma ed esistere solo in

compresenza di uno spettatore attivamente partecipe. E se questa clausola partecipativa è in linea di massima una *conditio sine qua non* di qualunque evento teatrale, essa risulta ancor più indispensabile per uno spettacolo quale *Eureka!*, ideato proprio partendo dall'imprescindibile presupposto del coinvolgimento creativo del pubblico. *Eureka!* è uno spettacolo in pieno stile Living, approdo consapevole e maturo dell'oramai quasi centinaio di produzioni allestite dalla Compagnia newyorkese. Nutre di certo un debito considerevole nei confronti dell'eredità lasciatagli da spettacoli epocali del Living, come *Paradise Now* e *Mysteries*, ma appare altrettanto netta la discendenza da alcuni dei lavori più emblematici realizzati negli ultimi venti anni da Hanon Reznikov, da *Anarchia* ad *Utopia*, al più recente *Enigmas*. E come *Enigmas* anche *Eureka!* è una creazione collettiva: c'è sì un copione, ampiamente citato nelle pagine precedenti, ma la sua natura è in parte consuntiva, essendo stato definitivamente redatto dopo aver usato la scena come banco di prova e di sperimentazione delle idee proposte via via dai vari componenti dell'ensemble. Ma non procedo qui oltre in merito alla questione, riservandomi di trattare dell'argomento in maniera più esaustiva nel capitolo successivo. Ciò che al momento mi preme invece più evidenziare è la costante presenza di quella componente ancora una volta politica e di quell'intento dichiaratamente "*sociale*" che stanno alla base e determinano la natura di creazione collettiva di questa, come di altre opere passate del Living. Lo scopo di questo spettacolo è infatti quello di chiamare in causa lo spettatore, destando in lui la consapevolezza di svolgere un ruolo attivamente partecipe nella creazione dell'Universo. Muovendo quindi da un parallelo di fondo tra lo sviluppo degli elementi che costituiscono il Cosmo e la nostra personale crescita umana, il Living tenta di mettere in luce la

possibilità concreta che ciascuno di noi ha di collaborare con gli altri individui per riuscire a creare una struttura sociale più armoniosa. Per i circa settantacinque minuti durante i quali prende forma *Eureka!*, gli attori dell'ensemble conducono i partecipanti, passo dopo passo, attraverso le singole tappe della creazione dell'Universo conosciuto, facendo svolgere loro un ruolo attivo. Ma, dal momento che la creazione dell'Universo è un evento ancora in fase di espansione, questo implica che, facendone noi parte, non soltanto ciascuno di noi dispone della “*splendida opportunità di guidare una piccola parte della creazione verso ciò che noi riteniamo buono*”²³, ma è anche, in un certo senso, nostra responsabilità e dovere acquisire consapevolezza di questo potere da noi detenuto, e talvolta da noi esercitato in maniera non del tutto conscia.

*Nothing , in fact, actually dies. Everything goes on existing always. No power on earth can obliterate that which has once had being. Every act, every word, every form, every thought, produces a ripple that goes on enlarging beyond the furthest balance of Eternity. [...] The decisive moment in human evolution is perpetual. [...] It's not over yet!*²⁴

E nel porgerci di fronte a questa realtà, *Eureka!* sembra presentarsi come uno spettacolo in grado di sintetizzare i due momenti cardine di un dittico costituito da *Antigone* e da *Paradise Now*. Se infatti *Antigone* mira a responsabilizzare lo spettatore, ridestandone la coscienza e chiamandolo attivamente in causa attraverso una sorta di *de te fabula narratur*²⁵, *Paradise Now*, potendosi rivolgere ad uno spettatore oramai “risvegliato” e sensibilizzato da *Antigone*,

²³ Judith Malina, in *Note di Regia* del programma di sala di *Eureka!*

²⁴ Estratto del copione di *Eureka!*, Scene 11: *The Voice of Science*.

²⁵ L'espedito in tal senso utilizzato in *Antigone* dal Living è quello di introdurre gli spettatori nella drammaturgia, affidando loro il ruolo di *Argivi*, vale a dire i nemici di Tebe.

contempla invece il passaggio all'azione, puntando al cambiamento e a quell'ascesa rivoluzionaria di cui mostra i vari gradini da percorrere insieme.²⁶ Ed *Eureka!*, ponendosi come ottimistica sollecitazione del nostro potenziale umano, si fa impavida portavoce di entrambi questi messaggi.

²⁶ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 218.

RITORNO AI “MYSTERIES” DELLA CREAZIONE COLLETTIVA

In un certo senso ogni spettacolo ha il suo specifico montaggio di evoluzione. Questo spettacolo, che possiede una così ampia base filosofica e letteraria, e che noi realizziamo in maniera completamente collettiva con i membri dell’audience, si è evoluto da sé a modo suo. Io ho scritto le scene, le ho presentate al gruppo, e qualche volta noi abbiamo chiesto a dei nostri amici di venire e di interpretare il ruolo dei membri dell’audience, cosicché noi potessimo abituarci a lavorare con persone che non dovevano fare le prove con noi. Ed è stato sempre molto vivace avere gente nuova, come succede tutte le notti, quando nuove persone entrano in teatro e non sanno cosa sta per accadere; e nemmeno noi sappiamo cosa succederà; abbiamo degli accordi perché abbiamo le prove, ma loro non hanno prove e sono spontanei (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).

[...] sperimentiamo collettivamente dei modi tramite cui individuare come possiamo integrare gli spettatori con noi per essere così creativi; la differenza tra attori e spettatori è che noi siamo preparati e loro non sono preparati; ma essere preparati non è solamente un vantaggio; anche la spontaneità di quelli che non sono preparati può darci molto, può aiutare il livello dell’arte (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Come già anticipato nel capitolo precedente quindi, con *Eureka!* il Living torna alla creazione collettiva, vale a dire a quella modalità di lavoro teatrale che li ha contraddistinti soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, ma alla quale comunque il Living non ha mai rinunciato. Bisogna a tal proposito ricordare come il Novecento teatrale nutra, tra le sue prerogative, anche il ripristino di una dimensione *originaria*, tanto sul piano ontogenetico quanto su quello filogenetico. Questo *ritorno alle origini del teatro*, oltre che della vita, ha spesso coinciso,

nel secolo appena trascorso, con il tentativo di ricostruire l'immagine del *coro greco* come mito di una *comunità creativa collettiva*. E se Copeau era partito proprio dall'immagine del coro greco e della commedia dell'arte per ricreare l'immagine della comunità, e se lo stesso Artaud, tanto caro a Judith e Julian, era stato influenzato dal mito del teatro greco, il Living Theatre giungerà all'idea di creazione collettiva ispirandosi proprio alla coralità e alla creatività collettiva miticamente rintracciata nella matrice greca, una coralità che, nel caso del Living, arriva però ad includere lo spettatore. E nel perseguire questo recupero dell'*originarietà*, il Living restituisce al teatro quel suo iniziale valore di *rito*²⁷, e cioè di momento forte di una comunità, di un gruppo sociale coeso e preindustriale. L'utopia della quale il Living si nutre ancora oggi è infatti costituita dal sogno di creare, in una società industriale come la nostra, una dimensione comunitaria, in grado di annullare anche lo iato tra attore e spettatore.

Lo statuto di *Comunità Anarchica* che il Living si è storicamente attribuito ha sempre fatto sì che l'ideazione e l'elaborazione dei suoi spettacoli pertenessero ad una dimensione di lavoro e di condivisione il più possibile collettiva. La declinazione di questo ideale creativo ha, in svariate circostanze, indotto il Living a dar vita a non pochi spettacoli nati davvero sulla scena, attraverso i vari tentativi di sperimentazione di idee e di spunti collettivi che non presupponessero un copione di partenza (come è invece il caso di *The Brig*, oppure di *Maudie and Jane*, giusto per rimanere nell'ambito di lavori di recente riproposti). In tal senso, l'ultima reale creazione collettiva del Living

²⁷ La nozione di *rituale*, insieme a quella di *poesia*, *anarchia* e *comunità* consentono di rendere conto in senso più complessivo ed unitario dell'esperienza del Living. Anche se la *dimensione rituale* è stata presente sin dall'inizio nella storia del Living, il legame tra *misteri* e *rituale*, tipico del teatro greco e del teatro medioevale, è divenuto più vistoso nella fase europea, soprattutto con *Mysteries*. In merito a tali riflessioni cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, capp. II, III, IV.

risale cronologicamente ad *Enigmas*, lavoro del 2003, ancora una volta insistentemente ricercato e voluto da Hanon Reznikov; e alla luce di ciò, non appare nemmeno più tanto una mera casualità che Tom Walker abbia donato ad Hanon il testo di Poe proprio in quell'occasione, sperando che dalla lettura di quel saggio Hanon potesse trarne degli spunti creativi per *Enigmas*. Appare a questo punto evidente come l'idea di creazione collettiva pertenga ad un *modus operandi*, ben radicato nella tradizione teatrale del Living, che contempla non soltanto il coinvolgimento attivo del pubblico nello spettacolo, ma anche e soprattutto una sua genesi compositiva di matrice autenticamente *comunitaria*. Questo significa in primo luogo che ciascun membro dell'ensemble è chiamato ad esprimere il proprio pensiero e le proprie idee, a proporre le proprie iniziative e i propri punti di vista, a suggerire spunti e soluzioni alle problematiche sceniche via via innescatesi. Le prove non servono a mettere in scena un testo preventivamente scelto, ma a testare e sperimentare varie proposte sceniche che, una volta collaudate, vengono solo consuntivamente annotate su un copione, il quale, come nel caso celebre di *Paradise Now*, si presenta con una forma ben precisa, una sorta di scheletro drammaturgico intessuto delle varie azioni sceniche, che lascia però delle nette intercapedini che solo l'interazione col pubblico, con il suo conseguente tasso di improvvisazione, riempirà. Anche se avvisaglie di una poetica artistica ispirata a modalità di composizione teatrale autenticamente sperimentali erano già rintracciabili da alcuni anni al Living, la prima vera creazione collettiva presentata come tale dal gruppo (nonostante si trattasse ancora di un primo tentativo recante in sé non poche perplessità e problematiche realizzative) è *Mysteries and Smaller Pieces*, spettacolo che, nel 1964, sancisce l'apertura della prima ed epocale tournée

europea del Living. In quegli epici quattro anni di rinomato nomadismo, gli anni di *Mysteries* appunto, ma anche di *Frankenstein*, *Antigone* e soprattutto di *Paradise Now*, la Compagnia di Judith e Julian sperimenta la creazione collettiva, l'improvvisazione totale (o *free theatre*), e il coinvolgimento attivo del pubblico nello spettacolo, vale a dire cioè le originali acquisizioni tecnico-estetiche e gli strumenti principali di quel processo di *deteatralizzazione teatrale* che decolla proprio con *Mysteries*.²⁸ E proprio a *Mysteries* in effetti, così come alle successive altre sperimentazioni del lungo e fruttuoso esilio europeo, *Eureka!* deve oggi la maggior parte dei suoi tratti distintivi, soprattutto in termini di *approdi teatrali deteatralizzanti*, primo fra tutti la pluri-menzionata creazione collettiva.

[...] Mi fa davvero piacere che siamo ritornati ad una dimensione di creazione collettiva, dove la voce di ciascuno è stata ascoltata e dove le idee di ciascuno sono state ascoltate e provate; noi abbiamo un accordo tra i membri del Living Theatre, e questo stabilisce che se qualcuno ha un'idea noi la proveremo prima di dire no. Quindi noi ci alziamo sui nostri piedi e la proviamo; e non è consentito lavarsene le mani frettolosamente fino a quando non si è tentato di mettere in pratica l'idea. E anche se noi non facciamo quello che è stato suggerito, noi sappiamo perché non stiamo facendo in quel modo, noi sappiamo cos'era che non andava, perché l'abbiamo fatto, e abbiamo visto che non funzionava. E quando hai visto cosa non funziona più e più volte, cominci a capire meglio cosa funzioni e perché funzioni. Quindi, dopo sessanta anni, Judith capisce bene cosa funzioni e cosa non funzioni (Gene Ardor, video-intervista ottobre 2008, New York).

²⁸ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 210.

Questo è quanto mi racconta Gene Ardor²⁹, che, al pari di Tom Walker e di Gary Brackett, vanta una ventennale permanenza al Living, e il cui contributo nelle dinamiche di creazione collettiva, proprio in virtù di questa considerevole esperienza, risulta di rilevanza non indifferente.

Analogo entusiasmo, ma consapevolezza di natura ed entità assai diversa, sono quelli che riscontriamo nelle dichiarazioni di Erin Downhour e di Kennedy Yanko, due giovanissime componenti del cast di *Eureka!* (ventuno anni la prima, diciotto la seconda), che si sono accostate al Living proprio in occasione di quest'ultima produzione.

[...] Il Living Theatre è [...] un posto dove puoi andare e fare la differenza; io non ho trovato altri posti dove ti aprano le loro porte e la loro arte, e la loro mente, e dove tu possa realmente provare a fare qualcosa e a dire qualcosa. E questo è quello che il Living Theatre è: è una sorta di piattaforma per qualsiasi cosa tu voglia attraversare (Erin Downhour, video-intervista ottobre 2008, New York).

²⁹ Mi trovavo in un *poetry café* nel 1989 e avevo terminato le sigarette, e un uomo stava buttando giù delle note musicali al bar, e io gli ho chiesto: “*Posso avere una sigaretta?*” Quell'uomo era Patrick Grant, che era il compositore del Living Theatre (nonché colui che ha realizzato le musiche per *Eureka!* in questo nuovo spazio). Abbiamo iniziato a chiacchierare e si è messo a piovere, e abbiamo bevuto allegramente fino alle tre del mattino. Quando ha cominciato a piovere lui ha tirato fuori una chiave con cui ha aperto la porta che stava dietro il posto in cui noi stavamo in piedi; allora io ho esclamato: “*Come hai trovato quella chiave e cos'è questo posto?*” E lui ha detto: “*E' il Living Theatre!*” E io ho detto: “*Oh no! Questo non è il Living Theatre, perché c'è davvero un Living Theatre e loro sono molto famosi, e questa gente non ha il diritto di chiamarsi Living Theatre!*” Era solo una piccola porta d'uscita che di solito si trova nel retro di un bar. Lui ha acceso la luce e c'era un set per *German Requiem*. Abbiamo continuato a bere e a divertirci un sacco; e alla fine io mi sono addormentato sul pavimento del teatro. E poi, al mattino, una donna molto piccola è entrata in teatro ed ha acceso la luce e ha chiesto a Patrick: “*E questo cos'è?*” E Patrick si è svegliato e ha detto: “*Ti presento un attore!*” E lei ha detto: “*Oh bene! Digli di alzarsi, dagli del caffè, e di che legga questo per me!*” E gli ha passato il suo copione. Circa un mezzoretta dopo io stavo leggendo questo copione, davanti a questa piccola, anziana e scura donna che non avevo mai visto prima, e che solo dopo ho scoperto essere Judith Malina in persona. La Compagnia stava per partire in tournée con *I and I* e *The Tablets* quell'anno, e aveva bisogno di riformulare interamente il cast per lo spettacolo *German Requiem* per stare a New York e mantenere il teatro aperto. E a lei è piaciuto quello che aveva visto e mi ha chiesto di unirmi al cast, ed io non ho mai più lasciato (Gene Ardor, video-intervista ottobre 2008, New York).

[...] aprono la loro mente a qualunque tua iniziativa. E questa è una circostanza davvero rara, magari non per una comunità, ma, per quanto ho sperimentato, in teatro lo è di certo! Per quello che è stata la mia esperienza qui finora, loro mi hanno presa qui e mi hanno detto: “*Cosa ci porti? Cosa puoi fare per aiutarci a migliorare? Ti metteremo a fare quello che fai meglio*”. E trovo questa cosa magnifica! (Kennedy Yanko, video-intervista ottobre 2008, New York)

Ma Erin e Kennedy, nei ruoli rispettivamente di *Gold* e *Sulfur*, due degli *elementi* della *tavola periodica*, non sono le sole due nuove acquisizioni del Living: se si dà uno sguardo al cast di *Eureka!* infatti, ci si rende immediatamente conto di come, così come era già successo per *The Brig* nel 2007, la formazione sia per buona parte inedita. A parte la perseveranza dei *veterani* Tom Walker (Alexander von Humboldt) e Gene Ardor (*Neon*), si può contare ancora sulla presenza di qualche *superstite* di *The Brig*, come Anthony Sisco nei panni di Edgar Allan Poe e Isaac Scranton, che interpreta *Mercury*. Per il resto però si tratta di nomi e di volti del tutto nuovi³⁰, giunti a Clinton Street da percorsi molto diversi, ma accomunati tutti dal considerare il Living come una dimensione in cui riuscire a fare un’esperienza, insieme di vita e di teatro, introvabile altrove. Questa volta difatti, a differenza che per il cast di *The Brig* del 2007, gli attori non sono stati selezionati tramite audizioni:

[...] si sono scelti da sé! Sono venuti da noi - *mi dice Judith Malina* - Ed io dico sempre che la gente che appartiene a noi viene a noi. E loro l’hanno fatto. Con tutto il loro talento, tutta la loro energia, e tutta la loro saggezza;

³⁰ Yasemin Ozmerzifon (*Phosphorus*); Eric Olson (*Arsenic*); Katherine Nook (*Aluminum*); Enoch Wu (*Californium*); Eitan Brigantonelli (*Silver*), unico italiano della Compagnia: Eitan ha incontrato il Living Theatre a Roma, prendendo parte al workshop tenuto dal Living presso il Teatro Vascello nel maggio 2008.

sono stati loro a venire da noi. Noi non abbiamo fatto audizioni per nessuno di loro (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).

Data poi l'assai difficile situazione economica del Living, i ragazzi non ricevono una remunerazione in termini monetari, ma è concesso loro, come già in precedenza ad alcuni attori di *The Brig*, di dormire all'interno del teatro.

Se il continuo rigenerarsi dell'ensemble attoriale è sempre stata una costante identitaria del Living, i suoi *tempi ricostituenti* non sono invece mai stati tanto rapidi quanto quelli imposti in queste ultime stagioni. A ben guardare infatti, molte tra le realizzazioni degli ultimi anni hanno avuto come protagonisti interpreti che hanno abbracciato l'esperienza Living per una o due produzioni soltanto. La riflessione che, alla luce di quanto appena detto, mi viene primariamente da sollevare, non può dunque che inerire alla mancanza di quella necessaria stabilità dell'ensemble che consenta di portare avanti, in maniera costante e continuata nel tempo, un lavoro di ricerca e di crescita collettiva. Appare in questo modo sempre più arduo continuare ad alimentare quel percorso di sperimentazione permanente che è stato, sin dal principio, l'obiettivo primario del Living Theatre.³¹

[...] non possiamo sostenere una Compagnia, un ensemble per sviluppare lo stile, la ricerca; per me l'ensemble è tutto, e in *The Brig* possiamo

³¹ Ed è stato proprio grazie a questo percorso di sperimentazione collettiva permanente che, nell'ambito della *comunità teatrale* del Living, si sono registrate straordinarie ricadute artistiche, che hanno ad esempio condotto al *corpo collettivo* di Antigone. Ma per arrivare ad un risultato di tal fatta è necessario disporre di un ensemble artistico di grande valore, in cui esista una forte sintonizzazione e una ferma fiducia tra gli attori. E a questo tipo di realtà teatrale si giunge lavorando come una *comunità*, cioè tra persone che si conoscono a fondo, e tra cui esiste quell'alto livello di complicità, sintonia e fiducia che scaturisce dall'aver quotidianamente fatto esperienza di vita collettiva nella *comunità*, e dall'essere cresciuti insieme al suo interno. Il punto di partenza rimane quindi sempre la conoscenza reciproca, tanto fisica quanto spirituale: è infatti solo in questo modo che gli attori di un autentico ensemble riescono a funzionare come un solo corpo, un *corpo collettivo*.

vedere cos'è questo ensemble, questa comunicazione tra attori, e quant'è importante. Questa opportunità non esiste (Judith Malina, video-intervista agosto 2007, New York).

Questo è quanto mi aveva detto Judith a proposito della fatica fatta per riuscire a compattare il cast di *The Brig* nel 2007, e per riuscire a farne un ensemble in grado di lavorare come tale. Ma il problema, con la messa in scena di *Eureka!* si è ampiamente riproposto, dovendo nuovamente tornare a lavorare con, e prima ancora *su* degli attori alla loro prima esperienza con il Living.

Il problema è relativo all'economia: è quella che decide chi lavora con noi a New York. Ci sono attori, membri veterani della Compagnia, che non hanno la possibilità di seguire una programmazione di prove, perché devono lavorare; sono più grandi, hanno altri impegni di lavoro, di economia, di vita, che questi attori giovani non hanno. Vedi che la maggior parte dei ragazzi del cast vivono qui in teatro. Quindi l'impegno di questo lavoro è molto forte, sia per quanto riguarda il tempo sia per quanto concerne il fisico. Quindi avere un ruolo fisso, pagando un affitto qui a New York rende quasi impossibile per tante persone fare questo lavoro. Per forza abbiamo un nuovo cast, molto giovane, e questo è anche un vantaggio per noi. Lo svantaggio è a livello di profondità, di consapevolezza circa il lavoro del Living: da questo punto di vista il lavoro è molto meno profondo. E credo ci sia stata una specie di necessità di insegnare in poco tempo a questi ragazzi le nostre tecniche; tanti di loro non hanno nemmeno fatto i nostri laboratori. [...] Sì, è un lavoro collettivo, ma credo comunque che Tom (*Walker*), Gene (*Ardor*) abbiano avuto un peso un po' più rilevante nel lavoro rispetto agli attori giovani, di sicuro; hanno l'esperienza delle nostre forme. Quindi spesso nel nostro lavoro gli attori prendono delle azioni da Judith, ma le azioni si creano nella sala prove. Una ragazza italiana è venuta qui per vedere le prove e lei non capiva perché tutti parlino e non sia chiaro chi sia il regista, non sia

chiaro chi sia chi; e questo è bello, ma è anche duro; è un processo difficile... non è così sempre facile. Può essere un po' frustrante; è un altro metodo, ma è secondo me un metodo molto fertile che crea possibilità che altri teatri commerciali non hanno (Gary Brackett, video-intervista ottobre 2008, New York).

Lavorare alla realizzazione di *Eureka!* ha significato dunque, prima ancora, lavorare sugli attori, insegnare loro le “*tecniche Living*”, allestendo dei corsi accelerati sulla *Biomeccanica* nel bel mezzo delle prove, aiutandoli ad immergersi in una dimensione da *teatro rituale*, impartendo loro delle lezioni sugli espedienti di base impiegati nel *teatro di strada*, e così via. E, come in parte esplicitato prima da Gary Brackett, tutto questo è stato possibile grazie al lavoro e alla dedizione di alcuni dei membri “*più anziani*” del Living, come appunto Tom Walker e Gene Ardor, grazie alla cui pluridecennale esperienza al Living, si è potuto fare in modo che questi giovani ragazzi avessero dei maestri da cui tentare di imparare il più rapidamente possibile.

Io ho un sacco di esperienza ed ho una buona memoria e so cosa Judith vuole, cosa le piace e cosa non le piace. Quindi spesso do qualche suggerimento o dico: “*Perché non proviamo questa o quella cosa?*”, oppure: “*Perché non ti muovi in questo modo o in quel modo?*”, oppure qualche volta diventa: “*Ok, allora, tu stai qui, tu stai lì, tu stai là!*”. E poi realizziamo delle dimostrazioni per Judith. Penso che la risposta alla tua domanda sia: se qualcosa funziona, allora può funzionare con quasi tutti. Se il concetto teatrale è un concetto profondamente valido, può funzionare con quasi tutti. Io ho fiducia nelle cose che ho imparato nel passato, e combinando ciò con la conoscenza di quello che Judith va cercando, ho potuto incoraggiare la gente a fare certe cose che poi lei ha accettato. Ci sono state molte volte in cui loro hanno avuto un'idea (e questo è quello che vogliamo) e poi Judith ha detto: “*Gene, mostraci come farlo!*”, e io l'ho fatto. La maggior parte delle loro idee sono state accettate. Perché

sono state accettate? Non perché le avevo pensate io, ma perché funzionavano, e perché hanno funzionato in passato e funzionano ancora. Quindi, di base, noi abbiamo insegnato loro. E se tu puoi insegnare alle persone in cinque giorni per fare un workshop, allora puoi insegnare a chiunque in cinque settimane per mettere su uno spettacolo. E questo spettacolo è stato creato dalla gente che sta al suo interno, con diverse persone che erano state in diversi spettacoli. Quindi questo spettacolo è una qualità di chi era qui, e di quello che loro dovevano dare. Abbiamo cercato di fare delle cose davvero folli, alcune di esse hanno funzionato, ed altre no, perché noi non avevamo abbastanza gente, non avevamo la forza fisica, non avevamo il background acrobatico, per esempio; quindi abbiamo preso coscienza dei nostri limiti, e li abbiamo spinti oltre; [...] ci siamo accorti che avevamo bisogno di andare oltre i nostri limiti. Quindi la risposta alla tua domanda è che Judith ha fatto questo lavoro, perché lei non avrebbe accettato i limiti che noi riponevamo in noi stessi. [...] E allora questo è quello che abbiamo fatto nelle prove: spingere noi stessi fino al punto di essere esausti, così quando ripetiamo le stesse azioni durante lo spettacolo, tutto risulta bellissimo e perfetto (Gene Ardor, video-intervista ottobre 2008, New York).

È poi Tom Walker a chiarire ulteriormente:

[...] Il fatto che ha creato *Eureka!* nel modo buono come è venuto era che tutti questi ragazzi, anche se erano nuovi, erano molto aperti a rispondere positivamente alle direttive che provenivano da Judith o da me o da Gene. C'era uno spirito di collaborazione, e uno spirito di apertura a queste nostre indicazioni. Per quanto riguarda Judith, le cose che lei voleva erano molto chiare. Nel *free form* per esempio quasi nessuno, neanche quelli che avevano lavorato in *The Brig*, aveva l'esperienza che abbiamo fatto io e Gene lavorando in altri spettacoli di Hanon che spesso avevano l'utopia come soggetto, o nei seminari dove utilizziamo tante di queste azioni collaborative con il pubblico, come ad esempio la processione, che utilizziamo spesso nei workshops. Ma devo dire che è venuto fuori molto

bene; è un esperimento che ha avuto un buon successo: siamo stati fortunati con questi ragazzi e loro hanno dato una grande lealtà al lavoro e al disegno di Judith. [...] *Per quanto riguarda il free form* per esempio, poiché non avevamo fatto precisamente *free form* prima negli altri spettacoli del Living (magari certe cose come il *free form*, ma non esattamente quello), Judith diceva spesso cosa non voleva, ed era nostro compito farlo ancora ed ancora finché lei non era soddisfatta; non voleva azioni di ballo per esempio; voleva una impressione di verità, di intensità, non di gioco di società. Era necessario per questi attori essere molto sinceri, e una volta, durante una discussione prima delle prove, quando stavamo parlando delle componenti che avremmo avuto nello spettacolo, Judith diceva che lei voleva uno stile crudo, richiama che lei formula spesso per i suoi spettacoli. Lei non vuole sempre un attore che ha fatto l'Accademia, o tanti studi, o tante esperienze con altri gruppi. Lei preferisce spesso avere un'attrice o un attore che non siano molto formati. Per lei questo può portare ad un'onestà più forte; io devo dire che questo non succede sempre, ma succede spesso, e nel nostro teatro noi siamo come un credente in un rituale, per creare uno stato di trance con il pubblico; e se tu vedi che un attore crede, questo basta; non deve essere il ballerino più incredibile, o non deve essere il più bello, anche se tanti di questi ragazzi di *Eureka!* sono molto belli. Ma se tu vedi che lui crede intensamente nella cosa che sta facendo, allora il gioco è vinto, e Judith ha una grande percezione di questo. Se lei sta lì fuori e lei crede nella tua sincerità, bene! Se lei non crede, allora ti dirà: "*Guarda! Tu devi essere più sincero*", o qualcosa del genere (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).

Le scelte registiche di Judith, così come le richieste da lei formulate agli attori, sono quindi sempre rimaste fedeli alle intenzioni originarie di Hanon, oltre che estremamente in linea e coerenti con le modalità performative da sempre adottate al Living. A tal proposito, le teorie sulle peculiarità dell'*Attore Autonomo*, messe a punto nel '93 da Hanon Reznikov, e partendo dalle quali ancora una volta Hanon aveva

avviato il lavoro con il nuovo ensemble di *Eureka!*, sono poi rimaste fermamente presenti nel lavoro portato avanti da Judith nelle successive fasi evolutive dello spettacolo.

THE AUTONOMOUS ACTOR:

notes on radical communication
by Hanon Reznikov

the actor's goal is transparency

no techniques
no training
no warm-ups
no exercises
no games

preparation:
the honing of the social soul on the
whetstone of breakfast, lunch,
dinner, dances, rehearsals, cars,
trains, boats, planes, and on the
many roads

the strengthening of directionality
pointed toward the reality at the
human interface - nothing to do
with the world, but play it true

artists make sketches
but they don't practice

nothing that happens between performers
is as significant as what happens
between performers and public, for
that is theatre - we have chosen
our form

the actor does not study the peculiarities
of the behavior of others to collect
a repertory of observations of
human differences for eventual use
on the stage

the actor unites his soul with the soul of
another to discover how the other's
peculiarities express the actor's
own desires and fears

thus the actor is free from imitation and
mime to invent in his own body the
individual expression of the
universal

particularization must always proceed in
the direction of the actor's
innermost, unique self

the process is akin to the making of
diamonds, accomplished under
great pressure - the opaque mineral
becomes crystalline,

or as Lao-tze puts it,
"the goal of enlightenment
is to become
hsien
transparent"

approaching the greatest generality within
himself, the actor arrives at the
white-hot flash point where a single
impulse declares itself sovereign in
all the soul's being- the actor
approaches the perfection of his
unique identity, that which is unique
in him and never to be repeated in
an Other

in so doing, the actor achieves autonomy:
uniting the disparate elements of
the self in action, he detaches
himself from the umbilicus of time,
breathes out the inert wastes of
experience and inspires eternity.

New York, 1993

Quanto in questo capitolo messo il luce è servito a tentare di rendere un'idea di che cosa oggi al Living Theatre possa significare e significhi cimentarsi in un lavoro che si proponga come una creazione collettiva. Ma se già negli anni d'oro di *Mysteries* e degli altri spettacoli europei il critico e filosofo americano Stefan Brecht obiettava seccamente che *l'armonia grandiosa di quei Passion Plays [...] non era la vita organica di libere personalità in azione reciproca, ma il prodotto congiunto di un genio artistico e dell'abnegazione dei membri del gruppo*³², oggi risulterebbe con ogni probabilità ancora più semplice avanzare ulteriori riserve in merito alla adottata definizione di creazione collettiva, data innanzitutto l'ancora acerba esperienza dei nuovi giovani attori di *Eureka!*, e il consequenziale e inevitabile dislivello tra il contributo da loro fornito al processo di creazione collettiva e il sicuramente molto più cospicuo apporto proveniente dai cosiddetti *veterani* della Compagnia. Ma, come si evince dalle loro stesse dichiarazioni, è proprio da questi ultimi che proviene la consapevolezza di come l'idea di creazione collettiva implichi un ampio ventaglio di possibilità collaborative: in un processo creativo di tale natura infatti, il contributo di ciascuno è ritenuto fondamentale, e la collaborazione creativa scaturisce proprio da questa capacità di comunicare gli uni con gli altri, di scambiarsi idee e spunti artistici, e di imparare reciprocamente l'uno dall'esperienza dell'altro. Ancora una volta dunque la creazione collettiva si propone come una via artistica tramite cui provare ad esperire un modello di comunità anarchica, paradigma in vitro di una società futura nella quale il Living non ha mai smesso di credere.

³² M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 207-208.

Noi siamo anarchici! E gli anarchici credono che il cambiamento venga dalla gente, ovunque, egualmente, che noi condividiamo i nostri poteri creativi, che qualche volta la società cerca di fermare ciò, ma poi sta agli anarchici e agli artisti sfondare questo muro. Julian Beck era solito dire: *“Ciascuno di noi è un artista sublime”*. E per noi che lavoriamo nelle Arti, è nostro lavoro, nostro obbligo quello di tirar fuori l’artista sublime che c’è dentro ognuno di noi. E questo è quello che noi cerchiamo di fare (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).

Era il 1967 quando, in un’intervista rilasciata a Pierre Biner, Julian Beck dava riprova di tutta la sua consapevolezza in merito a problematiche analoghe a quelle sopra affrontate:

La comunità del Living è, penso, in un certo modo l’aspetto più importante del nostro lavoro. È forse anche l’aspetto meno perfetto. *È più un concetto che una cosa reale*. Noi vorremmo che questa comunità funzioni veramente come una associazione anarchica. [...] Judith e io ci sforziamo di scomparire, di fonderci nella collettività. Noi svaniamo a poco a poco, come vogliamo faccia anche lo Stato. *Ma rimane ancora una lunga strada davanti*. [...] La comunità è già, spiritualmente e psicologicamente, anarchica. Vorremmo arrivare al punto in cui il lavoro teatrale in sé sia veramente un’opera collettiva. Judith e Julian continuano ad occupare un posto centrale. *Non si può dunque dire che il risultato sia raggiunto*.³³

Sono trascorsi circa quaranta anni da questa affermazione di Julian Beck, e oggi, dopo le tantissime vicende attraversate dal Living durante questo lungo arco di tempo, si può con buona probabilità constatare che il risultato cui alludeva Julian non sia mai stato del tutto raggiunto. Ma dicendo ciò non si intende minimamente sminuire il lavoro fatto dalla Compagnia, anzi, piuttosto, direi che si vorrebbe evidenziare tutt’altro tipo di verità: tutti i grandi risultati artistici e

³³ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 207.

teatrali raggiunti dal Living Theatre nel corso della sua lunga storia sono stati determinati proprio dagli onesti e leali tentativi volti al perseguimento di quell'utopico obiettivo finale. Come a dire che non risiede forse nella meta in sé, ma nelle singole tappe che la costituiscono, l'essenza profonda della sperimentazione condotta.

DA PISCATOR ALLA STEADY-CAM: L'INTERFACCIA TECNOLOGICA DI EUREKA!

[...] *Eureka!* è un grande passo avanti nella nostra tradizione: è un'opera in cui il nuovo e il vecchio si congiungono (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).

Ad un'analisi accurata dello spettacolo, quest'affermazione di Tom Walker appare quanto mai veritiera: *Eureka!*, in effetti, costituisce per il Living una sintesi di tradizione e innovazione per parecchie ragioni. Se nei due precedenti capitoli si è tentato di spiegare perché sia lecito parlare di quest'ultima creazione come di un lavoro che si iscrive a pieno nella scia delle storiche produzioni della Compagnia, questo capitolo si propone invece l'obiettivo di indagare uno degli aspetti più innovativi introdotti in questa stessa tradizione. Sto ovviamente facendo riferimento all'impiego, ancora alquanto inedito al Living, di una insolitamente considerevole componente tecno-mediatica. Il ruolo giocato dalla matrice tecnologica risulta infatti di fondamentale importanza nella realizzazione di *Eureka!*, ma appare ancora in larga parte una novità in relazione agli spettacoli precedenti: abbiamo visto gli attori del Living costruire delle architetture corporee in *Antigone* e in *Paradise Now* prima impensabili, e li abbiamo osservati edificare delle strutture sceniche costruttiviste memorabilmente imponenti in *Frankenstein* e nella *Torre del Denaro*. Questa volta, con *Eureka!*, il Living fa entrare la dilagante tecnologia attuale all'interno dello spettacolo, piegandola ovviamente a fini prettamente artistici. L'intento non è di certo quello di cimentarsi in una sperimentazione estrema di tali mezzi, ma piuttosto quello di approdare all'impiego di una tecnologia *soft* che, non sottraendo l'attenzione del pubblico ai

corpi degli attori in scena, abbia invece il fine di contribuire a creare quell'ambiente *cosmico* richiesto dallo spettacolo. Ecco allora che fanno il loro ingresso in scena due grandi schermi laterali, due computer e quattro videocamere, di cui due fisse e due invece in spalla ad altrettanti video-operatori che seguono i movimenti del pubblico e degli attori. Spetta poi alla destrezza tecnica e alla fantasia artistica dei due VJ, Gary Brackett e Alex Goldblum, il compito di mixare istantaneamente, attraverso un mixer-video, le immagini dal vivo riprese in diretta con le RVM precedentemente registrate, e di proiettare il tutto sugli schermi laterali, sulle pareti circostanti, e sul tetto-cupola. L'ambiente così creato si connota quindi per la sua forte carica immersiva, e per il fatto di concedere allo spettatore una sensibile libertà di scelta nella visione e nei movimenti.

[...] In *Eureka!* tu sei libero di guardare in qualsiasi momento qualunque cosa tu voglia [...] Quindi la tecnologia è solo una parte dell'espansione della messa a fuoco, e la musica è un'espansione della messa a fuoco, così anche la danza e il movimento. Io ho cercato di incoraggiare le persone ad osservare cosa accade intorno a loro, perché è molto facile focalizzarsi su se stessi, o su una piccolissima interazione uno a uno; e io non voglio che la gente si perda tutto (Gene Ardor, video-intervista ottobre 2008, New York).

Sotto questo aspetto dunque è possibile parlare di *Eureka!* come di uno spettacolo che riflette a pieno quell'idea di *teatro totale* che la Malina, come già in precedenza ricordato, ha appreso dal suo Maestro, Erwin Piscator:

Io sono un'allieva di Erwin Piscator [...] Lui, insieme a Bertolt Brecht, ha inventato il moderno *teatro politico*, ed io sono stata fortunata a poter

studiare con lui. Lui mi ha ispirato a ricercare nella mia vita metodi per aprirmi alle possibilità, per rompere la quarta parete, per rompere le forme convenzionali, per cercare di trovare nuove forme di teatro... ed io cerco ancora, tutto il tempo, nuove forme di teatro (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).

Il concetto di *teatro totale*, invertisi dapprima in un'accezione architettonica attraverso la progettazione che Piscator e Gropius avevano realizzato al Bauhaus di un teatro con scena centrale, era poi invece definitivamente passato ad indicare un nuovo tipo di messa in scena che si avvallesse di tutte le nuove e più moderne tecnologie: dalle proiezioni di immagini fisse e in movimento, alla scena girevole, ai mezzi illuminotecnici e scenotecnici all'epoca più evoluti e all'avanguardia. La Malina fa proprio questo insegnamento del Maestro, e amplia ulteriormente la nozione di *teatro totale*, che per lei, così come per tutto il Living, viene a significare *uscire da teatro*, e cioè dai luoghi ad esso tradizionalmente deputati, per fare teatro ovunque, dalle strade, agli ospedali ai manicomi. È quindi questa una delle matrici che conduce a quell'espansione del teatro nel sociale; ed è proprio questa inedita istanza sociologica, insieme a quella politica, pedagogica, etica, spirituale e culturale che determina la vera novità del *Novecento teatrale*. La forte discontinuità che il Novecento ha prodotto nei modi di pensare e di fare teatro rispetto ai secoli precedenti si situa infatti non soltanto al livello delle tecniche e delle estetiche, e cioè del “*come fare teatro*”, ma anche e soprattutto al livello dei fini e delle utilizzazioni del lavoro teatrale, cioè del “*perché*” e del “*per chi fare teatro*”.³⁴ E di certo il Living Theatre, anche sotto questo punto di vista, si pone ancora una volta come una

³⁴ M. De Marinis, Corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo, *Il Nuovo Teatro del secondo Novecento: il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina*, Anno Accademico 2006/2007, lezione del 6 novembre 2006.

delle realtà teatrali che più è stata in grado di dare attivamente voce a queste istanze di rinnovamento novecentesco, venendo anzi, a buon diritto, considerato il gruppo leader dell'intera esperienza del *Nuovo Teatro*. E le realtà teatrali che più hanno invero gli ideali cardine del *Nuovo Teatro*, di certo ne hanno perseguito gli originari obiettivi di *efficacia e autenticità*³⁵, per riaffermare i quali hanno dovuto porre nuovamente al centro la *specificità* dell'evento teatrale, e cioè il suo basarsi sulla relazione in presenza tra attore e spettatore. Ed è proprio la centralità nevralgica da sempre assunta nel lavoro del Living da questa specificità di relazione a spiegare la leggera divergenza d'opinioni che, proprio a proposito dell'importante ruolo giocato in *Eureka!* dalla componente tecnologica, si è venuta a creare in corso d'opera tra Judith Malina e gli altri componenti della Compagnia, in primis l'ideatore della scenografia, Gary Brackett, il quale mi racconta:

Ci sono vari punti di vista, e soprattutto per quanto riguarda l'impiego della tecnologia, Judith Malina, in veste di regista, porta avanti una critica importante. Lei, come allieva di Piscator, ha imparato che dobbiamo utilizzare in teatro tutti i mezzi tecnologici del mondo in cui viviamo; la sua epoca era ovviamente quella delle diapositive o dei film, della scala

³⁵ È sempre Marco De Marinis a spiegare come *efficacia* ed *autenticità* siano due delle caratteristiche imprescindibili del *Nuovo Teatro*. Per *efficacia* teatrale si intende quella tendenza del teatro a trascendersi e a diventare *more than theatre*, andando oltre l'essere una semplice esperienza estetica, e fuoriuscendo dai luoghi canonici del teatro, per rispondere invece ad istanze di tipo politico, sociologico, pedagogico, etico, spirituale, culturale. Un teatro efficace è un teatro capace di incidere nelle situazioni in cui va ad operare, influenzando tanto chi fa teatro quanto chi lo fruisce. La seconda nozione chiave è quella di *autenticità*: superando l'idea di finzione, il *Nuovo Teatro* si propone come il luogo in cui ripristinare quell'*autenticità* che la reale vita quotidiana, costringendoci a recitare ruoli diversi a seconda dell'interlocutore, ci nega. Il teatro quindi diventa lo spazio del recupero dell'*autenticità* tanto per l'attore quanto per lo spettatore. Ecco allora che il *Nuovo Teatro* si propone di ripristinare quell'*efficacia* e quell'*autenticità* che l'avevano contraddistinto in passato, ai tempi del teatro greco o del teatro medioevale ad esempio, quando il teatro coinvolgeva la comunità e gli individui vi si scoprivano all'interno, e quando la dimensione del rito e quella del teatro erano strettamente connesse (M. De Marinis, Corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo, *Il Nuovo Teatro del secondo Novecento: il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina*, Anno Accademico 2006/2007, lezione del 6 e 7 novembre 2006).

mobile, della piattaforma girevole: insomma il *teatro totale* di cui parlava Piscator. E Judith e Julian hanno sempre seguito questa strada. Ma oggi ovviamente, anche rispetto agli anni Sessanta, Settanta, Ottanta, tutto è cambiato, dal computer ai video, alle proiezioni e alla musica digitale. Sono tante le possibilità di andare ancora più lontano, ma ovviamente ci sono tanti artisti che sfruttano tecnologie, video soprattutto, installazioni, eventi multimediali, multimedia. E qui al Living non abbiamo utilizzato molto queste nuove tecnologie; io sì, nel mio lavoro, ma il Living molto meno; soprattutto forse non c'era il denaro per tutti gli attrezzi. Invece quest'anno, o meglio l'anno scorso, abbiamo preso dal Comune di New York una cifra di circa 60000 euro, per comprare gli attrezzi tecnologici (fonica, audio, proiezioni, soprattutto).



E quando ad Hanon e Judith è venuta l'idea di fare *Eureka!*, mi hanno chiesto di fare un design per la scenografia di tutto lo spettacolo. Non mi ricordo se abbiamo parlato molto, ma ovviamente abbiamo sempre cercato, almeno io personalmente, di includere questa tecnologia. Quindi ho creato una scenografia e un disegno che erano una proposta di *teatro*

totale che sfrutta i video soprattutto, gli schermi, le proiezioni. C'era già l'idea di coinvolgere il pubblico totalmente nello spettacolo, di farlo partecipare. Quindi... non so... a un certo punto è uscito un disegno di questa cupola, una specie di... planetario, dove tu puoi vedere le proiezioni delle stelle. Io ho avuto questa immagine di un planetario, insieme ad una struttura in cui ci si possa arrampicare su questa cupola [...] con un teatro interamente trasformato per questo spettacolo. Quindi, visto che abbiamo avuto tutti questi nuovi computer, attrezzi, i video, eccetera, abbiamo sempre parlato di raccogliere le clips, le videoriprese e di mescolarle a delle riprese dal vivo, usando un video mixer, in maniera tale da giocare su questo ambiente in cui abbiamo portato l'universo, l'immagine della scienza, lo spazio stesso ripreso in diretta che con alcuni effetti viene proiettato anche su due grandi schermi. Con altri 50000 dollari avremmo potuto fare anche di più: altri schermi, altre proiezioni, proiettori girevoli, ma va bè! Ci sono i limiti imposti dal denaro. Quindi abbiamo cominciato a raccogliere queste immagini per metterle nello spettacolo. E alla fine, quando tutto era pronto, abbiamo cominciato a proiettare in diretta anche delle immagini dei giorni delle prove, delle prove generali intendo, e queste sono arrivate ovviamente solo all'ultimo momento, e poi un giorno con Judith è venuto fuori un discorso in cui lei sosteneva che lo spettacolo era diventato un film, e lei era molto dispiaciuta: ha detto che non era mai stata intenzione né sua né di Hanon di avere uno spettacolo che sembrasse un film. E io e anche altri attori e attrici non eravamo d'accordo con Judith. Tutti eravamo molto presi dal lavoro che avevamo creato, dalla scenografia, dalla luce pure. Solo lei ha detto questo, e con una certa ragione direi, perché Hanon anche, racconta Judith, voleva che la gente tornasse a teatro, smettendo di guardare uno schermo; e questo è un po' ironico perché Hanon amava molto i videogiochi, la TV e il cinema. E quindi questa è un po' l'interpretazione di Judith secondo me, perché Hanon era molto preso dagli schermi. Quindi Judith ha detto agli attori: *“Dovete rubare l'attenzione del pubblico da questi due schermi, perché adesso siamo fra due schermi, fra due film, e l'attenzione del pubblico viene più presa dagli schermi e meno dagli attori!”*. E io credo che lei abbia sbagliato, perché io ho visto bene dove

vanno gli occhi del pubblico: sì, a volte vanno sugli schermi, ma più spesso gli schermi sono solo il fondale, creano l'ambiente, immagini astratte delle stelle, dei buchi neri, del pubblico stesso, questo video feedback che un po' distrugge in un certo senso la profondità dello spazio. Ho visto che il pubblico non era distratto; piuttosto, tutti hanno detto che le immagini erano molto giuste, che davano una certa profondità extra sulle tematiche dello spettacolo. Quindi credo che abbiamo raggiunto l'idea del disegno di questa esperienza multimediale, e credo bene che a livello di partecipazione del pubblico e a livello di lavoro degli attori abbiamo fatto uno spettacolo con una specie di *soft technology* che non ha rubato l'attenzione, ma che invece ci aiuta a raggiungere i livelli che questo spettacolo si era prefisso, e credo che così sia andato molto bene. [...] Sto sempre molto attento alle critiche di Judith, relative al pericolo che lo spettacolo diventi un video-show. Nemmeno io lo voglio! Quindi era necessario limitare le possibilità. Il VJ può fare molto: può lavorare molto con le immagini, e molto in velocità. Quindi si deve giocare su un equilibrio tra le possibilità offerte dalla tecnologia e le esigenze del teatro dal vivo. Bisogna cercare sempre questo equilibrio, e a volte anche spingere oltre il limite, cercando di spingere l'attore, cercando questa lotta fra la tecnologia e i corpi viventi rappresentati dal pubblico (Gary Brackett, video-intervista ottobre 2008, New York).

Quest'equilibrio precario cui fa riferimento Gary Brackett può in buona parte essere considerato un retaggio culturale del secolo da poco lasciatoci alle spalle. Nel Novecento infatti il teatro, dovendo difendersi dal rischio di apparire come un'arte desueta e superata, a causa dell'avanzare di nuove forme di spettacolo riproducibile e di massa (in primo luogo il cinema e la televisione), ha spesso scelto, almeno nelle sue esperienze più profonde ed originali, di interrogarsi sul suo senso e sul suo valore attuale, attraverso una radicale messa in discussione di convenzioni, usi e modalità tradizionali. Questo atteggiamento artistico ha condotto molte realtà teatrali ad acquisire la

consapevolezza che, per ripristinare la propria originaria autenticità, il teatro avrebbe dovuto non sforzarsi di competere col cinema e con gli altri media su un terreno, quello tecnologico appunto, che non è di propria pertinenza precipua, ma puntare piuttosto sulla sua specificità di evento in presenza che si fonda sulla relazione fra attore e spettatore. Da qui hanno probabilmente preso il via una serie di situazioni equivoche in relazione all'impiego in scena dei sempre più avanzati strumenti tecnologici, e questo ha in alcuni casi generato l'assunzione di prese di posizione abbastanza nette in merito alla scelta o meno del loro utilizzo. Negli ultimi decenni però, con l'avanzamento così impetuoso di internet e delle tecnologie digitali nella nostra vita quotidiana, anche il teatro sembra essere giunto ad un assai più sensibile livello di maturità e di consapevolezza nell'impiego delle ultime trovate tecnologiche. Credo quindi che, nella maggior parte dei casi, il problema non sorga dalla scelta di avvalersi o meno dell'apporto fornito da un certo tipo di strumentazione tecnologicamente avanzata, ma piuttosto dalla capacità e dalla consapevolezza con le quali si cerca di integrare queste tecnologie all'interno delle specifiche finalità artistiche intrinseche nella natura dell'evento teatrale. E a tal proposito, come esplicitato pocanzi da Gary Brackett, sembra proprio che *Eureka!* sia un valido esempio del raggiungimento di quella spesso tanto agognata integrazione e di quell'auspicato *equilibrio tra le possibilità offerte dalla tecnologia e le esigenze del teatro dal vivo*.

UNA NOTA MUSICALE: L'INCONTRO CON PATRICK GRANT

Quella musicale è una nota variamente articolata nella storia del Living Theatre. Analizzandone il trascorso incontriamo infatti lavori come *The Connection*, in cui la musica dal vivo assume un ruolo centrale, avendo l'intero spettacolo come colonna, non soltanto sonora, le improvvisazioni di *free jazz* di una *jam session*. Ma i casi più singolari sono quelli in cui il tessuto musicale si articola sulla base di una ricchissima partitura sonora interamente prodotta con i soli mezzi vocali e gestuali: è ciò che ad esempio accade in *The Brig*, dove la musica nasce dai movimenti biomeccanici dei *Marines*, perfettamente ritmici e sincronizzati, oltre che dagli inni militari da loro in più circostanze intonati, e dal ritmo intrinseco nella struttura dialogica che caratterizza lo scambio di battute tra guardie e prigionieri. Ma è anche il caso di *Mysteries*, di *Antigone* e di *Paradise Now*, spettacoli in cui si va oltre la parola, approdando ad una partitura sonora e vocale totale, intrisa di urla, grida, suoni, rumori prodotti percuotendo il corpo. Un esempio noto e pluririproposto, soprattutto in occasione dei workshops tenuti tutt'oggi dal Living, è quello dell'*accordo corale*, un accordo armonioso di corpi e di voci in cui gli attori costituiscono un cerchio che celebra l'armonia e la bellezza collettiva: si tratta quindi di un'immagine unitaria e armoniosa del mondo così come dovrebbe utopicamente essere, una *comunità* che nasca da un accordo non ideologico, ma di corpi. Non a caso questo momento dell'*accordo corale* viene ripreso proprio nella scena iniziale di *Eureka!*, per dar vita a quel rituale di coesione rappresentato dalla *formazione della Singolarità*. E giungiamo proprio ad *Eureka!*, dove la musica, questa volta digitale, assume un ruolo

davvero primario, non fungendo affatto da collante tra una scena e l'altra, o magari da sottofondo acustico, ma ritagliandosi un autentico ruolo drammaturgico, in grado di dialogare con gli attori e i loro movimenti scenici, e soprattutto di sollecitare ulteriormente il coinvolgimento degli spettatori nell'azione. Autore delle diverse partiture e dei temi musicali di *Eureka!* è, come oramai accade a fasi alterne da circa un quarto di secolo, Patrick Grant. È stato lui a realizzare le musiche della maggior parte dei lavori creati da Hanon Reznikov negli ultimi venti anni, stabilendo quindi con lui e con tutta la Compagnia un sodalizio artistico che dura tuttora. Lascio quindi a Patrick, e alla sua cortese disponibilità, il racconto della sua personale *ouverture* musicale al Living, e soprattutto la spiegazione della gestazione delle musiche composte per *Eureka!*³⁶

[...] Mi sono trasferito a New York nel 1985, e automaticamente ho cominciato a frequentare la gente del Lower East Side. Loro qui conoscevano tutti il Living Theatre, e Julian Beck era appena morto. Io avevo fatto parecchio teatro a Detroit (*la città in cui sono nato e cresciuto*), ma New York era ed è un posto grandioso per i musicisti per comporre i più svariati generi musicali. Un sacco di persone mi chiedono che tipo di musica scrivo, ed io rispondo: *“Tutto quello che voglio, davvero!”* Tu puoi fare Jazz, Rock, Classica, e io amo il tipo di libertà che lavorare in teatro mi dà. Ho fatto un certo numero di piccole cose per il teatro qui attorno, e quando uno dei componenti del Living Theatre, il compositore che loro avevano, Carlo Altomare, dovette tornare sulla West Coast, loro ebbero bisogno di un nuovo compositore. Così il primo aprile del 1990 io fui introdotto nel gruppo, e me ne ricordo bene perché ero in un certo senso spaventato ad entrare dentro. Non sapevo cosa fare. Avevo appena parlato un po' con Judith, non ero sicuro; dissi: *“Ci penserò!”*. E proprio mentre stavo dirigendomi verso la porta d'uscita, Judith si voltò

³⁶ Per una versione integrale dell'intervista a Patrick Grant fare riferimento alla raccolta delle interviste poste in allegato alla tesi.

verso tutti e disse: “*Abbiamo un nuovo compositore!*” E così ho pensato: “*Oh ragazzi! Credo proprio lei abbia deciso per me!*”. Così ho scritto un pezzo per *German Requiem*, che ha rappresentato un’esperienza molto diversa per il Living Theatre perché era uno spettacolo medioevale, e lo abbiamo chiamato *Middle Ages*. Ma poiché Carlo Altomare non poteva tornare per andare in tour in Europa per questi due spettacoli, *I and I* e *The Tablets*, lui mi diede questi spartiti e io li ho portati in Italia, e quella è stata la mia prima volta fuori dall’America. Io ho pensato che fosse grandioso! Sai, avevo appena ventisei anni. Ero nei miei vent’anni, e quella è stata una esperienza formativa eccezionale; così quando sono ritornato qui io ero il loro direttore musicale. Quindi ho composto questo lavoro per *German Requiem* come risultato dell’incontro con loro, e visto che Carlo Altomare non poteva continuare col gruppo in quel momento, lui mi diede questi spartiti di *I and I* e *Tablets* e io sono subentrato per la prima volta in questo nuovo Living Theatre, dopo la morte di Julian Beck. C’è stato prima questo tour europeo con questi due spettacoli; io ho imparato parecchio; avevo appena ventisette anni; sono ritornato qui, e per i successivi tre o quattro anni ho creato partiture, sono diventato il direttore di musica e ho messo su parecchi concerti in quello spazio: credo che questo di cui ti sto parlando sia il periodo che abbiamo chiamato “*The Third Street Years*”. [...] Ho lasciato il gruppo nel 1994 solo perché volevo imparare altre cose; è così facile rimanere in un gruppo: ti limiti a star lì. Dovevo ricaricare il mio centro compositivo e il mio centro musicale; così ho viaggiato in Indonesia per imparare un po’ di easter music; ho messo su dei concerti in un gruppo formato da compositori di Downtown come Philip West e Steve Rash e ho lavorato in studi di registrazione. Il Living Theatre era in Italia in quel momento, a Rocchetta, quindi noi eravamo fuori contatto; quando loro hanno deciso di ritornare negli Stati Uniti, intorno al 2001, e cercavano un nuovo spazio in città, noi abbiamo iniziato a parlare e a lavorare di nuovo insieme. Così adesso, quando hanno aperto questo nuovo spazio, non c’era un ruolo per me per fare della musica in *The Brig*, perché *The Brig* è già musica di per sé stesso, con il suono prodotto dai Marines, e credo anche in parecchi altri modi [...] Dopo il successo della riproposizione di *The Brig*, Hanon

Reznikov ha creato la partitura, non la partitura in realtà ma i versi musicali per *Maudie and Jane*, lo spettacolo di Doris Lessing; quando ho scritto la musica ho pensato che fosse per una sorta di spettacolo televisivo italiano: aveva un tema, un paio di momenti musicali al centro, ma era generalmente molto incentrato sulle battute. Sai, è stato molto triste quando Hanon è morto la scorsa primavera; io ero davvero incerto riguardo a come questo teatro sarebbe andato avanti. Così, dopo la morte di Hanon, noi non sapevamo bene cosa fare. Allora ho proposto loro di diventare il direttore musicale, fino a quando le cose non fossero andate meglio finanziariamente e noi non fossimo stati in grado di concertare un piano chiaro; e noi siamo stati d'accordo e così sono il direttore musicale adesso. Ma mi è stato anche chiesto di essere il compositore musicale per *Eureka!*, e sono davvero lieto che abbia funzionato perché per me questo è uno spettacolo nella tradizione di *I and I*, e nella tradizione di *The Rules of Civility*; ha quella portata di sentimento, un sacco di energia, e mi ha dato l'opportunità di scrivere così differenti tipi di musica. Così, eccoci qui, sei mesi dopo la morte di Hanon, e io penso che lui sarebbe molto orgoglioso di dove abbiamo condotto questo spettacolo.

[...] Hanon mi disse che voleva realizzare questo spettacolo. E' stato proprio due anni fa: io stavo lavorando ad un altro progetto con altre persone, e ho ricevuto la commissione di scrivere un pezzo chiamato "*The Big Bang*", in occasione di una collaborazione con la *City University of New York*; hanno collaborato con me due astrofisici, che ne sapevano davvero a proposito del Big Bang. Ho realizzato un pezzo di quarantacinque minuti sul tema della creazione dell'Universo, ed è stata davvero dura, avendo davanti fatti scientifici. Quindi si trattava di un pezzo fondamentalmente per nuove strumentazioni, video proiezioni ed ensemble, un live musical ensemble. Hanon e Judith lo comprarono. A loro piacque molto, e volevano convincermi a fare le musiche per *Eureka!*, ma questo non successe fino a quando Hanon è morto. Io però sapevo che loro ci stavano lavorando sopra seriamente, e allora in un certo senso questo è il loro pezzo sul Big Bang, ma per me è il secondo pezzo sul Big Bang. Loro hanno fatto un'altra versione del pezzo che io avevo realizzato due anni fa: il primo pezzo è molto incentrato sui fatti scientifici; e questi

due pezzi sono come le due facce di una stessa medaglia per me. Il primo pezzo era spiccatamente incentrato sulla componente scientifica, quest'ultimo invece ha una valenza fortemente poetica. Quindi è come se si trattasse di due diverse interpretazioni della stessa storia; io vorrei mettere queste due creazioni insieme su un CD qualche giorno: credo che sarebbe grandioso avere il pezzo scientifico e contemporaneamente anche la musica connotata da un spirito poetico.

[...] Quando Hanon era ancora in vita io stavo lavorando a un paio di cose diverse; non potevo lavorare per *Eureka!*, e forse io non amavo molto il modo in cui loro stavano lavorando ad *Eureka!* in quel momento, perché stavano impiegando molti dei componenti più anziani del Living Theatre, che sono grandiosi, ma per me era come lavorare alla stessa vecchia cosa. Ma abbiamo messo un po' di colore quando ho cercato un certo numero di giovani compositori, e ho cercato di aiutarli a trovare un compositore che ha lavorato con loro per un paio di mesi, e poi Hanon è morto, e questo progetto è stato ritardato. Ma poi sono stati fatti dei passi in avanti, hanno messo assieme questo giovane cast e poi sono arrivato anche io. Di solito le cose funzionano che Judith e Hanon hanno un'idea quando scrivono i loro copioni; ad esempio loro vogliono della musica qui, della musica là, scrivono delle parole, qualche volta hanno composto delle poesie bellissime ma testi musicali davvero brutti [...] Loro ripongono sempre tantissima fiducia in me. [...] Sono davvero lieto del fatto che dispongano di queste nuove attrezzature, perché, anche se adesso loro non possono avere tutta quella musica dal vivo, gli strumenti tecnologici di cui dispongo mi consentono di registrare nel mio studio cose che riguardano il lavoro di una orchestra molto grande, e noi possiamo cogliere ogni singolo verso o battuta, accelerare a richiesta, spingere le cose in avanti; anni fa, circa quindici, diciotto anni fa, dovevamo usare le cassette, e questo era mortale: qualche volta dovevi aspettare due o tre secondi perché il nastro fosse al punto giusto, e due o tre secondi a teatro è un suicidio. Tu devi ottenere tutto in un lampo, e adesso abbiamo la tecnologia con cui faremo passi avanti, e siamo ad un buon punto grazie ad essa, e molto presto vedremo i risultati. Uno dei miei più grandi piaceri è mettere a punto un'idea che ho avuto nel mio studio, risuonarla qui per insegnarla alla

gente e per capire se funziona; ma poi la riporto indietro nel mio studio, la perfeziono con un arrangiamento da grande orchestra, e poi la rifaccio partire nello spettacolo e vedo come il pubblico reagisce; e vedo i loro corpi che iniziano a muoversi, e le loro teste che vanno su e giù, e questo mi rende sempre molto felice perché so che abbiamo una connessione.

[...] *C'è da dire che* un sacco degli attori che lavorano nel Living Theatre non hanno nessun tipo di training musicale. Questa è una cosa con la quale un compositore deve sempre lavorare; devi sempre scoprire che diverso livello ha ciascuno e cercare di creare un traguardo che possa includere il loro intero continuo di abilità. [...] Ma adesso noi abbiamo questi nuovi strumenti tecnologici [...] *che* compongo questi loop musicali che funzionano dietro le battute; tu puoi avvolgere e saldare ogni singola battuta, e con un click si va alla prossima sezione. [...] Per quanto riguarda la musica probabilmente la storia più importante da raccontare concerne la fine di *Eureka!*, che si chiude con la *big song*, che è intitolata *It Ain't Over Yet! (We Are the Big Bang)*³⁷. Judith ha menzionato questa canzone durante il processo delle prove. E io le ho detto che una delle cose per le quali il Living Theatre ha sempre sofferto è che loro hanno sempre lavorato linearmente, hanno sempre preso il via dall'inizio dello spettacolo, e quando lo spettacolo era scritto giungevano al finale, ma mentre si accingevano a lavorare al finale si era troppo vicini alla serata di apertura e tiravamo fuori un'idea all'ultimo minuto, e allora ho detto: "*Adesso facciamo le cose in modo diverso! Voglio fare a modo mio questa volta!*". Quindi ho detto loro: "*Datemi le parole per la canzone finale prima che potete!*". Volevo saltare direttamente alla fine dello spettacolo, il che è ciò che faccio spesso quando compongo. Qualche volta compongo la fine del pezzo per prima, e poi ogni cosa che va prima è solo il modo in cui tu vuoi raggiungere quel finale. Per me è come dare un'occhiata ad una mappa e dire: "*Voglio andare a Roma!*". Ma adesso potrei dire: "*Ma*

³⁷ Il testo della canzone è integralmente riportato a pag. 126 di questo elaborato. Ed è sotto le note danzanti di *It Ain't Over Yet! (We are the Big Bang)* che prende forma il *Free Flow* finale (in precedenza descritto), *modello di una nuova società, di un mondo migliore, di una visione utopica*. Il clima profondamente liberatorio ed entusiasta di quest'ultimo *Free Flow* è fondamentalmente generato proprio da questo pezzo musicale, che contribuisce a declinare, in chiave però gioiosamente utopistica, l'ideale artaudiano di un teatro come luogo in cui dare spazio ad un'espressione totale, anche eccessiva dei sentimenti.

come voglio arrivare a Roma? Voglio andarci direttamente? Voglio fare con calma? Voglio andare un po' in giro?". Ma quando sai quale è la tua destinazione, puoi decidere come vuoi programmare il tuo viaggio. E quindi Judith mi ha dato qualcosa che non era nemmeno un testo musicale. Io le ho detto: *"Butta giù semplicemente qualche verso, qualche idea o qualsiasi messaggio tu voglia"*. E questo è quello che abbiamo fatto per un pezzo di *Rules of Civility*, per il quale loro mi hanno dato solo delle parole chiedendomi di combinarle secondo qualsiasi ordine queste richiedessero. Così io sono riuscito a prendere quelle parole e a metterle in ordine in una canzone che avesse senso per me, e ho creato questo pezzo che, come ho detto prima, rispecchia quanto mi piaccia cimentarmi in così tanti diversi generi musicali. E questo pezzo ha non il suono ma il sentimento che ritrovi alla fine di *Hey Jude*³⁸ dei Beatles, che tra l'altro è un pezzo del 1968, un anno davvero importante per questa Compagnia. Questo è quello che abbiamo fatto e sembra davvero che funzioni; e ho constatato che, una volta che la canzone è stata scritta nella prima fase della stesura dello spettacolo, poi sono stato in grado di prendere diversi temi da quella canzone e di usarli come variazioni, girarli al rovescio, e fare tutte quelle cose che un compositore fa con un tema per ottenerne tutto il possibile, e metterli in diverse parti dello spettacolo, scavandovi dentro. Quindi in quel modo diventa un lavoro totalmente integrato, e questa è una delle ragioni per le quali appare così. E io sono felice del fatto che qualche volta, quando escono le recensioni, loro dicono che si tratta di uno spettacolo molto ben riuscito, ma non fanno menzione alcuna alla musica. Ma nel mio mondo questo significa che ho fatto il mio lavoro perché questo non è un musical. Io voglio che questo sia un pezzo di teatro molto integrato, e che quindi sembri che la musica e il suono siano lì in maniera molto naturale, all'opposto di quando vedi un film e ad un certo punto è come se ti dicesse: *"E adesso è il momento per una canzone!"*, e il tutto sembra molto artificiale. Significa che ho fatto il mio lavoro, perché ci sono un sacco di film che hanno una musica eccellente, ma gli spettatori

³⁸ *Hey Jude, don't make it bad, / take a sad song and make it better, / remember to let her under your skin, / then you'll begin / to make it better. (Ehi Jude, non essere pessimista, / prendi una canzone triste e rendila migliore, / ricordati di lasciarla penetrare nella tua pelle, / allora potrai cominciare / a renderla migliore).*

probabilmente non sanno nemmeno se c'è della musica dentro il film; gli chiedi: *“Ti è piaciuta la musica?”* e loro ti rispondono: *“C'è della musica?”* Sì! Ovvio che c'è della musica, ma loro non lo sanno perché il compositore ha fatto il suo lavoro. Sono felice di ciò, perché mi sento di aver fatto il mio lavoro (Patrick Grant, video-intervista ottobre 2008, New York).



Judith Malina e Patrick Grant all'interno del teatro al 21 di Clinton Street, New York, 2007.

LIVING: IMPERATIVO PRESENTE

C'è una caratteristica nel Living Theatre, tanto insolita da riscontrare oggi giorno, quanto evidente da constatare, che contribuisce a fare di questo gruppo un *unicum* nella storia del teatro di tutti i tempi. Sto ovviamente alludendo a quella longevità che la contraddistingue, non *nonostante* o *a dispetto* dei costanti cambiamenti che si sono verificati al suo interno soprattutto in relazione al suo organico attoriale ma, al contrario, direi piuttosto proprio *in virtù* di questi. A parte infatti l'Odin Teatret di Eugenio Barba, che ha sempre però contato su una sostanziale stabilità dei suoi membri, non credo esista un'altra esperienza teatrale in ambito novecentesco in grado di vantare una longevità analoga a quella del Living. E ritengo che questa sia in larga parte dovuta alla capacità che l'ensemble newyorkese ha avuto di cambiare nel corso del tempo senza mai snaturarsi, e di adattarsi al mutare delle contingenze storiche senza però svendersi o svalutarsi. Il Living, in tal senso, rappresenta un esempio assai paradigmatico di come un gruppo teatrale possa negli anni modificarsi mantenendo però viva la fiamma iniziale, e con essa i progetti e gli intenti originari. Ma una seconda motivazione da accostare a quella appena esplicitata e che, dal mio punto di vista, rende merito di questa longevità, va ricondotta alla straordinaria personalità e all'eccezionale carisma di colei che ne è sempre rimasta, al variare delle epoche, il leader indiscusso, la vestale teatrale del gruppo: mi sto chiaramente riferendo a Judith Malina. È grazie soprattutto a lei che oggi, a quasi sessantadue anni dalla sua fondazione, il Living continua ad esistere. Con questo ovviamente non si vuole, né tantomeno si potrebbe, togliere nulla all'insostituibile ruolo svolto da Julian Beck, che scomparendo però prematuramente da un teatro della vita a volte sin

troppo crudele, ha lasciato un vuoto incolmabile in quella vita del teatro da lui tanto amata e che tanto ancora gli deve. Non a caso infatti, dopo la sua morte nell'85, si è spesso sospettata una fine del gruppo, ma è stata proprio Judith, in quella circostanza per lei di estremo dolore, a decidere di volere comunque e in ogni caso andare avanti. Ed io (per quanto mi sia concesso esprimere un'opinione in merito a fatti così intimamente personali da richiedere tutto il rispetto e il riserbo dovuti) credo che, al di là di qualunque desiderio di mantenere in vita un'esperienza che, avviata dallo stesso Julian, avrebbe sicuramente contribuito a custodirne intatto il ricordo, a portarne avanti il messaggio, e a rimanere fedele agli ideali di una vita con lui condivisi, per Judith risultasse in ogni caso impossibile pensare alla sua vita futura senza il teatro. Quella totale commistione e sovrapposizione tra arte e vita, della quale solitamente tanto si parla a proposito del Living Theatre, risulta probabilmente ancora più evidente in circostanze del genere, in cui il dolore per la perdita di una persona così importante avrebbe potuto condurre la Malina ad intraprendere tutt'altro tipo di scelta. Ma il teatro, il suo teatro, il teatro di una vita, è qualcosa a cui Judith Malina non potrebbe mai rinunciare; e mi auguro di non rasentare in alcun modo un tono retorico (il contesto davvero non lo consentirebbe) nell'affermare che il teatro, il Living Theatre, è la sua ragion di vita, rappresenta l'unica ancora di salvataggio che le consenta di trovare la forza di riemergere anche da situazioni estremamente difficili. Sono stati in tanti, a dire il vero già all'indomani degli anni Settanta, ma poi soprattutto dopo la morte di Julian Beck, a parlare di un declino della ricerca artistica e di un venir meno della sperimentazione espressiva al Living. Si è accusato la Compagnia di vivere di rendita, trascurando la sperimentazione teatrale e limitandosi ad utilizzare i materiali e gli

strumenti espressivi accumulati in passato. In realtà, e questo è il pensiero di una parte minoritaria ma agguerrita della critica di quegli anni, ciò che il Living ha tentato di fare è stato di impiegare le numerose e sostanziali invenzioni teatrali precedenti per intervenire nel sociale e per rafforzare ulteriormente il proprio impegno politico, senza mai però per questo scadere artisticamente o accantonare la ricerca e la sperimentazione artistico-espressiva. E questo in fondo è l'intento che li contraddistingue tutt'oggi:

Noi siamo perennemente alla ricerca di nuove vie, nuovi copioni, nuove idee, per provare cose nuove. Quando noi non le troviamo qualche volta torniamo a delle cose che abbiamo fatto prima, e le rifacciamo. Abbiamo riproposto *Mysteries*, *The Brig*, adesso stiamo per fare *The Connection*, perché ci sembrano pertinenti a quello che stiamo cercando. Cosa stiamo cercando? Un posto che prepari l'audience per la bella rivoluzione anarchica non violenta, e che lo prepari in modi differenti: qualche volta attraverso il fatto che le persone sanno che loro possono partecipare, mentre in altri spettacoli non sono chiamati ad una partecipazione diretta; per esempio in *The Brig* il pubblico non partecipa, in *The Connection* c'è una partecipazione davvero minima. Ma c'è, in ogni spettacolo, un senso di comprensione di alcuni aspetti dell'essere umano che può condurci a questa liberazione (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).

Questo è quanto ribadisce ancora una volta Judith Malina, pochi mesi dopo un'altra straziante perdita per lei, data dalla inattesa scomparsa del suo secondo inseparabile e prezioso compagno di arte e di vita, Hanon Reznikov. È insieme a lui che Judith ha intensamente voluto e caparbiamente ideato il nuovo spazio di Clinton Street, sogno da lungo tempo nutrito come coronamento finale di una vita interamente dedicata al teatro. Ed è in difesa di quest'ultimo angolo di paradiso

teatrale che la Malina sta combattendo l'ennesima estenuante battaglia contro un nemico che il Living, in più di sessanta anni di vita, ha imparato a conoscere sin troppo bene, e cioè il "dio denaro". I problemi relativi alle ristrettezze finanziarie, già abbondantemente presenti anche prima, sono divenuti ulteriormente consistenti dopo la morte di Hanon, essendo stato principalmente lui negli ultimi anni ad occuparsi, e di certo non con poche difficoltà, di intrattenere relazioni con le fondazioni private americane. Dovendo dunque far fronte a delle spese sempre più ingenti riguardanti soprattutto i costi dell'affitto e del mantenimento del teatro a Clinton Street, Judith Malina si è trovata nuovamente a fare i conti con la vera priorità della sua vita: mandare avanti il teatro e la sperimentazione artistica. È per questa ragione che, così come in passato, per realizzare il sogno di aprire un suo ultimo teatro a New York, si era trovata costretta a vendere l'appartamento newyorkese ereditato dalla famiglia di Julian, adesso, a poco più di un anno dall'inaugurazione di questo nuovo spazio, la Malina ha dovuto affrontare un ennesimo doppio sacrificio: mettere all'asta la raccolta di quadri di Julian Beck (molti dei quali, sino all'estate del 2008, impreziosivano le pareti del foyer del teatro del Lower East Side), e vendere a Yale (una delle Università più prestigiose degli Stati Uniti e dotata di un ottimo dipartimento di Teatro) lo storico archivio del Living, messo insieme in oltre mezzo secolo di vita e sopravvissuto ai vari spostamenti di una Compagnia fondamentalmente nomade.

[...] Dopo la morte di Hanon, è sopraggiunta la necessità di creare delle nuove strutture amministrative, e non siamo ancora arrivati a quel punto. Siamo messi ancora molto male. Io ripeto: *"Se siamo qui fra un altro anno sarà un miracolo"*. Un teatro non può vivere così; dobbiamo avere una

struttura più in gamba, perché quando finiamo il denaro dell'archivio, quando finiamo il denaro della vendita dei quadri di Julian Beck... perché è con quei soldi che stiamo pagando l'affitto adesso, sinceramente non so come continueremo (Gary Brackett, video-intervista ottobre 2008, New York).

Con la morte di Hanon il Living si è dunque trovato dinnanzi ad un'altra svolta epocale, e molti, considerata anche l'avanzata età di Judith, hanno realmente temuto che la sua scomparsa questa volta potesse davvero coincidere con la fine di tutto.

[...] Hanon è morto [...] mentre il Living era sull'orlo del fallimento, letteralmente. La gente diceva che se immagini una tenda, colui che era al centro della tenda e che la teneva su una volta era Julian Beck, poi è toccato ad Hanon Reznikov; e poi, successivamente a ciò che è accaduto, ci siamo incontrati, e ci siamo chiesti: "*Chi terrà su la tenda adesso?*" E proprio nel momento in cui ci siamo ritrovati tutti d'accordo sul fatto che adesso ciascuno di noi stava tenendo su la tenda, Judith si è alzata in piedi al centro della stanza ed ha esclamato: "*Io sto tenendo su la tenda! Io sono il perno centrale della tenda!*" Ed ha aggiunto: "*Noi faremo questo spettacolo, e faremo un gran bel lavoro!*" (Gene Ardor, video-intervista ottobre 2008, New York).

Eureka!, a cui è stata dedicata l'intera seconda sezione di questo elaborato, è dunque sì l'ultimo spettacolo di quell'epoca che, dall'85 in avanti, ha visto nella storia del Living come protagonista accanto a Judith Malina l'*intelligente umanità* di Hanon Reznikov, ma è anche, in un certo qual modo, un atto di profondo affetto da parte di Judith nei confronti di Hanon, un modo per porgergli il suo estremo saluto nella lingua, quella teatrale appunto, parlando la quale si erano

conosciuti³⁹ e nella quale avevano continuato a parlare per il resto della loro vita. E da questo punto di vista *Eureka!* appare anche un po' l'equivalente di quel *Living Theatre Retrospectacle* con cui, nell'86, i vari componenti storici della Compagnia omaggiavano Julian Beck all'indomani della sua dipartita. Se in quel caso si era trattato infatti di una ricostruzione degli spettacoli più importanti del Living ad opera di attori che avevano fatto parte del gruppo in vari momenti della sua storia, con *Eureka!*, fatte le dovute ed evidenti differenze, ci troviamo davanti, come già in precedenza evidenziato, ad un'opera che a suo modo chiama a raccolta molti spettacoli passati, ponendosi anche come sintesi e sineddoche della maggior parte delle drammaturgie precedenti di Hanon. E se di un commiato si tratta, allora è di certo un saluto gioioso quello fatto in onore alla memoria di Hanon, e in realtà lasciatoci ancor prima da lui. *Eureka!* è, a tutti gli effetti, un microcosmo della Rivoluzione, che facendo leva su tutta la carica di ottimismo palingenetico del Living, punta ancora una volta ad instillare nell'audience la scintilla in grado di innescare l'inizio della *bella rivoluzione anarchica non-violenta*, obiettivo tuttora assai vivo nel lavoro del Living. E, come detto in precedenza, è proprio la persistenza di questa estrema coerenza e determinazione nel perseguimento di un ideale che ha innervato sin dagli esordi la vita di questo gruppo a indurmi a sostenere la tesi per la quale il Living Theatre di oggi sia sì una Compagnia molto diversa da quella dei celebri anni Sessanta e poi Settanta (come potrebbe non esserlo del resto!), ma sia un ensemble che, proprio in virtù di questa sua capacità di mutare e di evolversi continuamente rimanendo però sempre fedele

³⁹ Hanon Reznikov aveva infatti incontrato per la prima volta Judith Malina quando, nel 1968, il Living aveva realizzato una rappresentazione di *Paradise Now* alla Yale University, dove Hanon stava studiando Biofisica. Per ulteriori approfondimenti in merito al rapporto umano e professionale tra Judith e Hanon cfr. anche Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, cap. IX.

ai propri ideali originari, ha sempre mantenuto il suo impegno di sperimentazione e di ricerca espressiva, non abbassando mai lo spessore artistico dei propri lavori.

Il Living di oggi è dunque un Living che, a dispetto di quanto si possa qualche volta pensare, non volendo ovviamente vivere nel ricordo della gloria passata, né potendo al contempo proiettarsi troppo in avanti in un incerto futuro, vive piuttosto il proprio presente, riservandosi comunque di coniugare la propria progettualità in un futuro prossimo molto immediato. Mentre sta ancora andando in scena *Eureka!* lavora già al prossimo revival, *The Connection*, di cui si celebrerà il cinquantenario nel 2009 e che debutterà proprio a inizio gennaio. Intanto la Compagnia pensa ad una nuova tournée europea di *The Brig*, già ampiamente collaudato in Italia la scorsa primavera, e vaglia la possibilità di portare in tour anche *Eureka!*; ma anche in questo caso i problemi da risolvere non sono di portata indifferente:

[...] in Europa gli impresari, i manager delle tournée vogliono spettacoli con duecento, trecento, quattrocento persone per una serata, ed *Eureka!* non è quello, così come si presenta adesso, secondo questo disegno qui. Qualcuno ha proposto di fare *Eureka!* fuori, in uno spazio aperto: sono d'accordo, può essere fatto fuori, con molta più gente, ma il problema è che con duecento o trecento persone sullo stesso piano di dodici attori non credo che lo spettacolo funzioni allo stesso livello. Magari con cinquanta attori sì. Quindi ci deve essere una specie di corrispondenza fra il numero degli attori e la quantità di pubblico. Secondo me si genera una forte perdita se tutto lo spettacolo viene visto dal pubblico seduto: lo spettacolo funziona con la partecipazione del pubblico, e quindi per la tournée bisognerebbe trovare degli spazi molto specifici, che sposino le esigenze della nostra scenografia, e con una quantità di pubblico limitata, altrimenti *Eureka!* non funziona secondo me (Gary Brackett, video-intervista ottobre 2008, New York).

È poi Tom Walker, veterano della Compagnia, a puntualizzare ulteriormente:

[...] Dobbiamo cercare queste donazioni, dobbiamo cercare di promuovere *The Brig* e gli altri spettacoli in tournée spesso in Italia, e dobbiamo inventare qualsiasi altra cosa che possiamo fare, ed è molto difficile, ma lo è sempre stato. Possiamo essere pessimisti e pieni di angoscia, ma il nostro compito è anche di mantenere la fede che possiamo in qualche maniera andare avanti. Qualche volta è necessario gettare la spugna: abbiamo avuto la residenza a Rocchetta Ligure per cinque anni, e poi è finita. Adesso abbiamo questo teatro, e non dico che sarà breve, ma se dobbiamo andare via alla fine del prossimo anno, troveremo una maniera di continuare lo stesso credo. È anche vero che ognuno ha una sua vita fuori dal Living, e questo non è una tragedia o un problema ma solo la realtà. Ma il Living è sempre stato questa lotta per stare insieme e per mantenere una visione, una speranza; la realtà spesso è dura (Tom Walker, video-intervista ottobre 2008, New York).

Dinnanzi alle onnipresenti difficoltà finanziarie, alla mancanza di fondi da parte dello Stato, alla carenza delle donazioni provenienti dalle fondazioni private, e con un box office la cui magrezza ultimamente palesa la mancanza di un pubblico/comunità che a New York sia in grado di sostenere l'economia del teatro di Clinton Street, molti tra i membri della Compagnia, in primis coloro che hanno avuto la possibilità di sperimentare più volte l'accoglienza loro riservata dalla platea europea, guardano spesso al vecchio continente come ad un probabile prossimo nuovo approdo del Living.

[...] Devi avere un pubblico di sostenitori, una comunità formata dal nostro pubblico che possa sostenere questo teatro, e quella ci manca ancora

qui a New York. [...] Ed è colpa dei giornalisti, della economia, della pubblicità. E' un po' un nostro fallimento qui quello di non aver creato una comunità ampia che prenda parte a questo nostro spettacolo. Non so dove sia il nostro pubblico. [...] il Living è sempre temporaneo: molte cose cambiano nell'arco di un anno, un mese, una settimana... diciamo che ogni quattro o cinque mesi si cambia. Ovviamente il gruppo di *The Brig* non è il gruppo di *Eureka!*, e il gruppo di *Mysteries* dell'anno scorso è molto diverso dal gruppo di *Eureka!*, e adesso c'è un altro gruppo in Italia formatosi in varie città, e con un piccolo appoggio della città di Carrara stiamo cercando di creare una nuova sede europea in Italia, anche se ovviamente ci sono tanti problemi, tanti ostacoli in merito a questo. Quindi il Living è sempre chi è che fa; non c'è un copyright. Siamo sempre felici quando un altro gruppo si trova, magari sotto la direzione di Tom, o la mia, oppure di Catie Marchand, persone che creano gruppi, che continuano, spesso cambiano nome, cambiano idee, fanno la loro strada, va bene! (Gary Brackett, video-intervista ottobre 2008, New York).

Riflessioni analoghe sono anche quelle espresse da Gene Ardor:

Il futuro del Living Theatre? Tu devi porci questa domanda: “*E' Judith Malina il Living Theatre?*” Hanon Reznikov mi disse una volta che nessuno è indispensabile nel Living Theatre; il che significa che il Living Theatre andrà avanti se le singole persone vivono. Nessuno è assolutamente essenziale e necessario al Living Theatre. Io però mi chiedo: “*Judith è essenziale per il Living Theatre?*” Quando Roger Waters lasciò i *Pink Floyd* potevamo ancora parlare ugualmente di *Pink Floyd*? Eppure si sono continuati a chiamare *Pink Floyd*. Io credo che si tratterà di un'entità chiamata *The Living Theatre*. Io credo che probabilmente ci sarà un *Living Theatre Europa* [...] Forse noi formeremo una compagnia in Europa e verremo in America a fare gli spettacoli. Ma la gente qui non viene. Noi non abbiamo audience. Una volta a Roma abbiamo messo fuori un volantino: il biglietto era di circa cinque dollari a persona. In tre giorni abbiamo messo assieme milleduecentocinquanta persone che hanno

assistito allo spettacolo che abbiamo fatto. Qui noi possiamo mettere un annuncio sul giornale, possiamo appendere volantini, possiamo portare un sacco di amici e siamo fortunati se abbiamo venticinque persone. Quindi perché? Io mi chiedo perché? Il futuro del Living Theatre è che noi verremo in Europa, per un po' di tempo con Judith, e poi, un giorno, senza di lei. E ci sono persone come Tom e Gary che possono portare avanti il messaggio. Ma un giorno il Living Theatre non esisterà più. Noi dobbiamo solo vedere quanto tempo la gente impiegherà, dopo che Judith sarà morta, ad accettare che il Living Theatre non esiste più. Questo è il mio pensiero comunque! (Gene Ardor, video-intervista ottobre 2008, New York).

Queste di Gene Ardor, e prima ancora di Gary Brackett, sono alcune delle opinioni più emblematiche tra quelle raccolte tra le personalità che da più tempo militano nel Living.

Personalmente invece ritengo che quella di Clinton Street rappresenti per molti versi l'ultima stagione del Living, il Living Theatre di Judith Malina e della sua irriproducibile capacità di costituirne l'unica rappresentanza in grado di identificarsi a pieno con l'identità del suo teatro, incarnandone integralmente l'ideologia, la linfa vitale, le forme artistiche e gli intenti, dalla fondazione sino ai giorni nostri. Al contempo però, e non in antitesi a quanto appena detto, credo anche che nello spirito costitutivo del Living, così come nella sua mappa cromosomica, risieda un intento di propagazione che mira ad attualizzarsi e ad inverarsi in un participio presente eternamente coniugabile, e credo che questo concetto implichi più declinazioni significanti. Implica che un giorno (che tutti noi ci auguriamo essere il più lontano possibile), quando Judith non ci sarà più a sorreggere la tenda, saranno Tom, Gary, Gene, Catie e tutti coloro che hanno preso parte ad una porzione consistente della storia del Living, a portarne avanti il messaggio, a propagarne le forme artistico-espressive, a fare

cioè in modo che lo spirito del Living continui ad esistere attraverso l'adempimento del suo principale fine socio-politico: far sì che l'arte riesca ad innescare nelle persone la scintilla pacificamente rivoluzionaria del cambiamento. E quand'anche un giorno rimarranno apparentemente solo i libri e le video-registrazioni a fornire testimonianza della storia del Living e della eccezionale realtà alla quale è riuscito a dar vita, il Living Theatre continuerà ad esistere negli effetti che la sua travolgente portata rivoluzionaria riuscirà ancora a sortire in tutti coloro che avranno la curiosità o anche solo la fortuna di avventurarsi nella sua leggendaria, eppur così tanto reale esperienza di Arte e di Vita.

“Voi siete il Living Theatre! Noi abbiamo un piccolo ruolo nel partecipare a quello che voi state ricercando nel vostro viaggio. Ma ovviamente, quando stiamo con le nostre forze per cominciare la rivoluzione, la rivoluzione della quale noi parliamo è una condizione sociale, è il desiderio umano di libertà e creatività di ogni individuo. Esplorate! Andate più in profondità! Rompete le convenzioni e cercate quello che davvero volete!” (Judith Malina, video-intervista ottobre 2008, New York).



Judith Malina sulla scenografia di The Brig, agosto 2007, New York.

Dopo lo Spettacolo
Le Interviste

INTERVISTA a JUDITH MALINA:
Fondatrice e direttrice artistica “Living Theatre”

Prima Parte

Trascrizione della video-intervista realizzata nell’agosto del 2007 a New York, nell’appartamento di Judith Malina e Hanon Reznikov al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L’intervista è stata rilasciata da Judith Malina in italiano)

IO: Ad aprile 2007 il Living Theatre ha inaugurato questa sua nuova sede a Clinton Street. L’ultimo teatro newyorkese, quello sulla Terza Strada, era stato chiuso nel 1993. Cos’è successo in quell’occasione? Perché avete chiuso il Teatro, e perché avete lasciato New York? Cos’è successo durante questi quattordici anni?

JUDITH MALINA: In Italia la gente ha un amore per l’arte, per le idee, per la cultura; in America non c’è; hanno un grande disprezzo per l’arte, per l’intelligenza, per la cultura; ma anche se c’è più piacere a lavorare in Italia è più importante per noi essere qui adesso. E’ importante esattamente per questa ragione, per il fatto che è difficile, ed è difficile perché non vogliono l’arte con idea, l’arte con impegno, qui vogliono solamente l’arte di entertainment, che tira molto denaro ed è commerciale, o è piacevole; e noi vogliamo fare un’altra forma di teatro, un teatro politico, un teatro di idea, e questo gli Americani non lo vogliono. Noi Americani abbiamo avuto un teatro artistico molto bello, ma in questo tempo non vogliono sostenerlo; noi dobbiamo lavorare in Italia per sostenere un teatro qui. Andiamo ancora adesso in Italia per fare spettacoli, workshops, per continuare qui, perché non troviamo nessun sostegno qui.

IO: Perché avete deciso di ripartire riproponendo proprio *The Brig*?

JUDITH MALINA: Ma è evidente! Perché tutti oggi parlano dei crimini che succedono nelle prigioni militari; ma non è solamente uno spettacolo sul militarismo, è uno spettacolo sull’ubbidienza.

IO: Possiamo considerare *The Brig* una metafora della vita? Ciascuno di noi, cioè, può essere ora “prigioniero” ora “guardia”, ora vittima ora carnefice, a seconda delle circostanze, e cambiare continuamente il proprio ruolo nella società, giorno dopo giorno, proprio come succede agli attori di *The Brig*, che, sera dopo sera, si scambiano di ruolo, diventando ora prigionieri ora guardie?

JUDITH MALINA: Siamo tutti vittime, anche le guardie... tutti... e nessuno non ha qualcuno a cui deve dire: “*Yes Sir!*”, nella scuola, nella vita del lavoro, nella vita sociale; siamo tutti in questa condizione di obbedienza, di conformità, e se non vogliamo essere conformisti paghiamo in una forma o nell'altra.

IO: Kenneth Brown, lo scrittore di *The Brig*, ha realmente vissuto l'esperienza che racconta nel copione. Mi potrebbe raccontare come è stato lavorare con Kenneth per la realizzazione di questo spettacolo nel 1963, e come è stato oggi?

JUDITH MALINA: Quando abbiamo deciso di fare *The Brig* ancora adesso, per una ragione politica, abbiamo parlato insieme, Kenneth Brown e noi, riguardo cosa volevamo cambiare, cosa volevamo rinnovare, cosa volevamo fare adesso che non avevamo fatto nel '63, e abbiamo concluso che non volevamo cambiare niente perché la forma di questo spettacolo è così costruita che è una situazione umana universale. Se guardiamo anche nell'antichità, sulle pareti delle piramidi vediamo egiziani in file che ovviamente marciano in un ritmo; se vediamo l'arte di Babilonia ci sono già questi soldati che marciano in ritmo, e questo ritmo, questa biomeccanica è già la forma del conformismo; ed è una cosa che non è cambiata non solamente dal '63 ad oggi, ma da sempre.

IO: Dietro *The Brig* c'è un intenso lavoro sulla Biomeccanica di Mejerchol'd, che risulta evidente anche dalla meccanizzazione del corpo degli attori in scena; ci troviamo davanti a un corpo unico, perfettamente sintonizzato, il cui ritmo di marcia, martellante e metricamente scandito, palesa la sottomissione e l'automazione impostaci dalla società.

JUDITH MALINA: Sono le forze armate che hanno fatto questa coreografia, per una ragione, perché questa è una forma tramite cui sopprimere la forza del sentimento, della compassione dell'umanità; e invece della normale compassione che abbiamo tutti, di questo sentimento umano, per sopprimere questo, usano questo ritmo, che poggia su un gioco tra mente e corpo, ed è così forte che

possiamo dire che questo marciare è una forma di ubbidienza che è un training biomeccanico che sembra possa superare l'umanità; e questo sempre; non è una cosa solo della forza armata americana. In ogni esercito e in ogni guerra ci sono queste atrocità, e noi dobbiamo chiederci: *“Ma come è possibile che giovani per bene, giovani come noi possano fare queste cose?”*

E' così che possono farlo: è questo ritmo, è questo training in ubbidienza. Ecco perché ho detto che questo non è uno spettacolo sul militarismo, ma sull'obbedienza.

IO: Artaud diceva: *“E' solo attraverso la pelle che possiamo far rientrare la Metafisica negli spiriti.”* *The Brig* è uno spettacolo intriso di violenza, che punta alla sensibilità dello spettatore: lei crede, come Artaud, nella funzione omeopatica della violenza a teatro? La rappresentazione scenica della violenza, cioè, è davvero in grado di curare la violenza della vita reale?

JUDITH MALINA: E' strano, perché in questo spettacolo, *The Brig*, non c'è molta violenza. I pugni qui riflettono solo una forma di “macismo”. L'impressione è che sia uno spettacolo molto violento, perché la vera violenza in questo spettacolo sono le ore e ore che questi prigionieri sono rigidi, non possono muoversi e devono rimanere davanti al loro libro, e non possono muoversi, non possono neanche muovere gli occhi. E questa è una cosa difficile anche da fare; è difficile fare l'attore in *The Brig*; è difficile e faticoso, e domanda una grande intensità per un'ora e mezza senza fermarsi; e questa è già una cosa in cui l'attore fa un sacrificio per lo spettatore; e l'attore dà allo spettatore la sua propria difficoltà, il suo personale dolore del corpo; e questo, ha detto Artaud, può essere comunicato, la verità del dolore che abbiamo tutti, e ognuno sopprime differentemente la sua sofferenza. Ma Artaud ha detto: *“Se possiamo usare la nostra sofferenza personale possiamo anche toccare lo spettatore”*, che è già protetto da uno scudo da questo, perché dobbiamo proteggerci; se siamo totalmente vulnerabili è difficile vivere. Allora questo è un problema teatrale, cioè il fatto che non possiamo toccare lo spettatore tranne che con “sentimentalità” o orrore, paura. Ma Artaud ha detto che, se possiamo comunicare la verità della sofferenza che ognuno conosce personalmente, intimamente, possiamo andare attraverso questa armatura, possiamo andare veramente al cuore dello spettatore e possiamo creare una comunicazione particolare.

IO: L'immagine finale de *Il teatro e il suo doppio* di Artaud ci propone un attore sul rogo che lancia segnali dalle fiamme. Qual è, secondo lei, oggi la missione dell'artista nella società contemporanea?

JUDITH MALINA: Credo che Artaud abbia imparato questa immagine da René Falconetti, che ha fatto questa grande *Passione di Giovanna D'arco*, in cui lui era attore. E lei era un'attrice incredibile; raccomando a tutti di vedere questo film. Nel rogo lui fa un prete che parla al crocifisso per lei affinché lei veda la sua consolazione durante questo orrore; e in questo film, alla fine di questo film, comincia la rivoluzione. La gente è così emozionata che vuole distruggere questo sistema. Artaud ha visto questa azione di Falconetti, in cui c'è sofferenza senza parola, senza grido, solamente con una intensità incredibile; e lui ha visto che questo è il dolore di questa persona, di questa attrice che non ha fatto ancora nient'altro, né spettacoli, né film; è andata nell'America del sud, si dice, è diventata una prostituta, ma ha abbandonato l'arte, perché questo era il momento per lei, il momento di darci totalmente; e Artaud era molto impressionato da questo, e ha pensato: "*Forse questo è il futuro del teatro, in cui possiamo aprire noi stessi in una forma nuova, che ci consente di aprire la nostra anima.*"

IO: Quindi parlavamo di Artaud, ma all'interno di *The Brig* c'è Artaud, c'è Mejerchol'd, c'è Brecht, c'è Piscator, c'è tutto questo; c'è il teatro politico di Brecht, di Piscator e c'è dentro anche l'irrazionalità de *Il teatro e il suo doppio*, e de *Il teatro della crudeltà* di Artaud. Quindi *The Brig* raccoglie tutto.

JUDITH MALINA: Sì, è uno spettacolo che è inclusivo in questo senso, come è anche realistico e coreografico. Stilizzato e naturale allo stesso momento... è strano che uno spettacolo riesca a inglobare tutto questo.

IO: ... e la grande forza di *The Brig* nasce anche da questo, dal fatto che ingloba tutto ciò.

JUDITH MALINA: Sì, e nasce anche dal fatto che gli attori capiscono questo, vogliono fare questo; forse non hanno mai letto Artaud, Mejerchol'd... io spiego un po' di cose, come regista; ma capiscono tutto quello che vogliono dire, si impegnano al massimo per essere veri, e per mostrare la mostruosità del sistema militare. Sono incredibilmente intensi.

IO: Nel 1963 lei ha usato un *Manuale per le prove* (con proibizioni, ordini e punizioni per gli attori), che era il corrispettivo del *Manuale dei Marines*, al fine di ricreare un’analoga sensazione di soffocamento e di proibizionismo, tipica di una struttura chiusa. Come ha deciso di procedere, stavolta, con questo nuovo gruppo di giovani attori?

JUDITH MALINA: Credo che questa sia una generazione (e ancora un’altra generazione è passata) che è più intelligente, più sensibile; perché abbiamo negli ultimi trent’anni imparato qualcosa, abbiamo capito qualcosa. Secondo me l’esperienza del ‘68 non era un fallimento; era un successo esattamente in questo. Nel ‘63 abbiamo discusso molto: Pacifismo! Come realizzarlo? Che cosa vuol dire? Le contraddizioni tra la realtà e l’ideale. Quegli attori non hanno questi problemi, capiscono già il problema sociale della conformità, del militarismo. Sono intelligenti, e credo che questa sia la grande differenza; per esempio quando abbiamo discusso riguardo queste “*regole di prove*”, hanno detto: “*Non abbiamo bisogno di questo!*”; non hanno voluto farlo. Allora abbiamo messo da parte il *Manuale delle prove*, perché ovviamente potevamo rifare quella operazione solo con il loro consenso.

IO: Piscator, suo grande Maestro, diceva che ogni attore deve essere un pensatore, e ogni spettatore un combattente. Lei ritiene che gli spettatori di oggi siano dei combattenti e che gli attori di *The Brig* siano dei pensatori?

JUDITH MALINA: Io non credo che possiamo pensare e non entrare in azione; se non entriamo in azione, non abbiamo pensato molto lontano. Allora in questo non sono d’accordo; io credo che ogni attore è combattente, in un senso pacifista, e anche pensatore. Io in questo momento sto scrivendo un libro su Piscator, e faccio una ricerca su questo; per esempio, il nome di Piscator non è ben conosciuto, ma il nome di Brecht è dappertutto conosciuto perché Brecht-scrittore ha lasciato libri; Piscator ha fatto incredibili cose; ma Brecht ha detto, e io comincio il mio libro con questo, Brecht ha detto: “*Piscator è il più grande uomo di teatro del nostro tempo; forse il più grande uomo di teatro di tutti i tempi!*” E’ straordinario! Abbiamo Eschilo, Goethe, abbiamo un lungo elenco di Grandi. E io ho scritto questo libro per spiegare cosa vuol dire questo, perché Piscator ha trasformato il modo di fare teatro, insieme con Brecht ha inventato il teatro

politico moderno, ha inventato la forma di teatro impegnato e la forma di teatro che è pronta ad abbandonare tutta la convenzione, tutta la tradizione, per ricercare e per esplorare nuovi territori, nuove forme, nuove lingue. E oggi il teatro è totalmente in debito con lui, e non sanno questo, non sanno che il teatro, anche Broadway, usa gli esperimenti di Piscator, di rompere la quarta parete, di andare nello spettatore, di fare teatro come oggi possiamo fare dappertutto e non solamente nell'architettura del teatro.

IO: All'inizio degli anni Cinquanta il Cherry Lane era una delle realtà più significative nell'ambito dell'Off Off Broadway. Ancora oggi il Living Theatre continua a costituire una valida risposta a un certo tipo di teatro commerciale. Perché, secondo lei, così tanti spettatori americani scelgono di vedere gli spettacoli di Broadway?

JUDITH MALINA: Se guardi le liste di tutti gli spettacoli, ci sono probabilmente cento piccoli gruppi ogni sera che fanno teatro buono, non buono, stupido, meraviglioso. Perché adesso sappiamo che, se vogliamo creare un pezzo teatrale, non è necessario avere molto denaro. Possiamo fare nella strada, o possiamo domandare a cinque nostri attori di trovare cento dollari ognuno e trovare uno spazio, perché ogni spazio adesso è adatto a fare teatro. Allora abbiamo forse cento diversi gruppi che lavorano fuori dal teatro ufficiale, da Broadway, o anche dal grande Off Broadway che adesso è diventato anche un quasi Broadway. Ma tutti questi gruppi non ricevono sostegno, e se abbiamo cento teatri e ci sono venti persone in ogni teatro, è dispersivo, e non possiamo sostenere una Compagnia, un ensemble per sviluppare lo stile, la ricerca; per me l'ensemble è tutto, e in *The Brig* possiamo vedere cos'è questo ensemble, questa comunicazione tra attori, e quant'è importante. Questa opportunità non esiste. Io non credo alla cosa degli spettatori newyorkesi, i newyorkesi sono meravigliosi; ma dal punto di vista politico non danno sostegno al teatro, e un teatro non può sostenersi dal box office, dai soli biglietti venduti: l'economia non consente questo; allora questi gruppi arrivano, fanno uno, due, tre, al più tre spettacoli, tre stagioni, e poi... ? E tutti gli attori lavorano come camerieri, tutti; e se tu vai in un ristorante di New York il tuo cameriere o la tua cameriera sono già degli attori che vogliono fare qualcos'altro, ma la situazione economica non lo consente. Ed è questo che io intendo quando dico che l'America non ama l'Arte; non vogliono sostenerla

perché se ci sostengono noi critichiamo, e poi ci accusano di essere radicali; loro non vogliono questo problema perché non pagano per questo problema.

IO: Qual è il rapporto culturale, politico e finanziario che il Living intrattiene oggi con la città di New York?

JUDITH MALINA: New York è il peggio e il meglio; è meravigliosa e orribile, e credo che questa dinamica sia un bene per l'arte; è una ricchezza ed è una diversità utile per la creatività.

IO: Il Living Theatre ha una forte trazione di Teatro Politico di Strada, dal Brasile a Pittsburg, da *Not in my name* a *No Sir!*. Il mese scorso *The Brig* è stato rappresentato a Ground Zero. Qual è stato l'impatto sul pubblico e sulla critica?

JUDITH MALINA: La polizia ha provato a fermarci, e i nostri attori hanno fatto un appello al pubblico, e questo pubblico era un pubblico patriottico, perché erano i turisti che erano andati a vedere Ground Zero; ma gli attori hanno interpellato gli spettatori, la gente che stava per strada, e questa gente patriottica ha sostenuto che la libertà d'espressione qui è necessaria; hanno convinto la polizia a non fermarci... va beh! Queste sono le piccole vittorie.

IO: La Poesia è sempre stata una parte fondamentale della vita del Living: dalla collaborazione con i poeti della Beat Generation, al *teatro di poesia* dei primi anni del Living. Qual è, oggi, il significato dei *Reading di Poesia* del "Lunedì del Living"?

JUDITH MALINA: Per noi è tutto Poesia, tutto Musica, tutto Danza. E' un modo per andare ad un altro livello di sensibilità in cui c'è molto da scoprire. Io credo che oggi tutte le generazioni che fanno teatro per la strada, nelle grandi manifestazioni, come per il G8 di Genova, manifestazione alla quale abbiamo partecipato con dietro una fila di duecentomila persone, e duecento diversi gruppi che hanno fatto teatro in ogni forma (alcuni con marionette, alcuni con tamburi, alcuni con canzoni), usino varie forme di espressioni teatrali che oggi sono una parte della vita, credo, di questa generazione; e ciò mi dà molta speranza che veramente possiamo fare un nuovo passo verso questo ideale, a cui abbiamo pensato negli anni Sessanta, e che è solamente parzialmente successo.

Continuiamo a coltivare la speranza che l'arte cambi il mondo, cambi la vita, cambi ogni individuo.

IO: Il Living Theatre è stato in Italia parecchie volte e per lungo tempo. Qual è, secondo lei, la differenza tra la dimensione teatrale italiana e quella americana, e quale diversità riscontra nella ricezione da parte del pubblico?

JUDITH MALINA: L'intelligenza! Gli Italiani sono intelligenti. Gli Italiani hanno onore per l'intelligenza. Per gli Americani l'intelligenza è oggetto di disprezzo, come la parola sporca "intellettuale"; la parola "intellettuale" è un segno: se diciamo la parola "intellettuale" in inglese... nessuno in inglese può dire: "*Io sono un intellettuale!*"; è assurdo, è una cosa che nessuno può dire; perché abbiamo un'altra idea della vita, dell'importanza della mentalità, non del sentimento. Credo che gli Italiani, i Francesi, gli Africani, gli Americani abbiano tutti lo stesso cuore, ma nella mente sono condizionati differentemente.

IO: Quali sono i progetti per il futuro del Living Theatre?

JUDITH MALINA: E' un lungo viaggio di esplorazione. In particolare siamo interessati a scoprire possibilità di partecipazione per gli spettatori, non solo ballando o cantando, ma pensando e riuscendo a cambiare la situazione dello spettacolo. Nella maggior parte dei nostri spettacoli ci sono diverse sperimentazioni, molte delle quali volte a individuare come possiamo integrare gli spettatori con noi per essere così creativi; la differenza tra attori e spettatori è che noi siamo preparati e loro non sono preparati; ma essere preparati non è solamente un vantaggio; anche la spontaneità di quelli che non sono preparati può darci molto, può aiutare il livello dell'arte. E questa ricerca continua, perché speriamo che, se lo spettatore non si sente incapace o senza alcuna possibilità di realizzare dei cambiamenti, e se, tutti insieme, possiamo cambiare gli avvenimenti nel teatro, forse quando andiamo fuori dal teatro avremo anche il coraggio di vedere la possibilità dell'individuo, o di un gruppo, o di due, o di molti, di fare dei cambiamenti, anche se il Sistema sembra così formidabile.

Seconda Parte

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nell'appartamento di Judith Malina al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Judith Malina in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: Come è nata l'idea di mettere in scena *Eureka*?

JUDITH MALINA: Hanon Reznikov aveva letto il saggio di Edgar Allan Poe su *Eureka* e disse: *“Io posso estrapolare uno spettacolo teatrale da questo testo!”*. Ed io ho detto: *“E' impossibile! Non è un testo per lo spettacolo”*. E lui ha risposto: *“Ho un sacco di idee”*. Così ha cominciato a stendere tantissime note, e a lavorarci sopra, ma poi lui è morto, e ha lasciato le note; così io ho finito di comporre il testo, perché ho pensato che fosse un'idea bellissima realizzare uno spettacolo che parlasse della creazione, e di come la creazione sia continua e vada sempre più avanti e avanti.

IO: Come avete lavorato per passare dal testo di Edgar Allan Poe allo *script* per il teatro?

JUDITH MALINA: Non saprei dirtelo, non lo so! Il lavoro creativo non ha delle vere regole. Non credo che abbiamo seguito delle nostre proprie regole. Semplicemente l'abbiamo fatto. Ho pensato alle differenti cose che si leggono in quel testo, a come la creazione sia continua, e a come l'audience partecipi. E poi ho messo insieme il tutto. Non so davvero! La creazione è creazione!

IO: Ecco! Tu appunto dicevi che *Eureka!* chiama in causa lo spettatore, dimostrando in questo modo il suo intento sociale e politico...

JUDITH MALINA: Sì, è vero!

IO: ... e si basa sull'idea di creazione collettiva, quindi tutte le sere gli attori in scena coinvolgono in un lavoro di creazione collettiva l'audience. Come si lavora su questa cosa? Come si realizza questo effetto di creazione collettiva, con la sua carica di valore politico e sociale?

JUDITH MALINA: La creazione è sempre collettiva; la creazione è in perenne fieri, in ogni minuto delle nostre vite. Quando l'audience entra per prendere parte al nostro spettacolo, noi lo guidiamo all'interno, così loro lavorano con noi, e sono creativi tanto quanto lo siamo noi.

IO: Nello spettacolo voi dite: "*You have the answer!*" Questo significa che noi possiamo cambiare le cose?

JUDITH MALINA: Beh! Noi siamo anarchici! E gli anarchici credono che il cambiamento venga dalla gente, ovunque, egualmente, che noi condividiamo i nostri poteri creativi, che qualche volta la società cerca di fermare ciò, ma poi sta agli anarchici e agli artisti sfondare questo muro. Julian Beck era solito dire: "*Ciascuno di noi è un artista sublime*". E per noi che lavoriamo nelle Arti, è nostro lavoro, nostro obbligo quello di tirar fuori l'artista sublime che c'è dentro ognuno di noi. E questo è quello che noi cerchiamo di fare.

IO: Una cosa molto importante nello spettacolo è la musica.

JUDITH MALINA: Infatti, è proprio così!

IO: Patrick ha scritto tutte le musiche di *Eureka!*. Gli avete dato dei suggerimenti, dei consigli? Avevate specifiche richieste per lui, oppure lui è stato libero di comporre le musiche come voleva?

JUDITH MALINA: Noi abbiamo parlato insieme, ma lui è stato totalmente libero. Ognuno di noi deve essere libero, ognuno è libero di fare quello che vuole. Certamente, un compositore creativo come Patrick, che ha realizzato così tanti spettacoli con noi, è sempre fonte di ispirazione per noi.

IO: *Eureka!* utilizza vari mezzi scenici: ci sono i corpi degli attori sulla scena, però ci sono anche le proiezioni video sugli schermi, c'è la musica, e ci sono tanti mezzi tecnici. E' un po' l'idea di *teatro totale* che tu hai imparato dal tuo Maestro, Erwin Piscator?

JUDITH MALINA: Certo! Io sono un'allieva di Erwin Piscator, la cui foto tu puoi vedere lì, sulla parete. Lui, insieme a Bertolt Brecht, ha inventato il moderno *teatro politico*, ed io sono stata fortunata a poter studiare con lui. Lui mi ha ispirato a ricercare nella mia vita metodi per aprirmi alle possibilità, per rompere

la quarta parete, per rompere le forme convenzionali, per cercare di trovare nuove forme di teatro... ed io cerco ancora, tutto il tempo, nuove forme di teatro.

IO: I ragazzi che recitano in *Eureka!* sono ragazzi nuovi, molti di loro sono alla loro prima esperienza col Living Theatre. Anthony, Gene hanno già lavorato col Living. Tom Walker è uno storico componente del Living, invece per molti altri questa è la prima volta in cui si trovano a lavorare con il Living. Come hai scelto questi ragazzi e come hai lavorato con loro? Come hai trasmesso loro il significato del Living Theatre?

JUDITH MALINA: Loro si sono scelti da sé! Sono venuti da noi. Ed io dico sempre che la gente che appartiene a noi viene a noi. E loro l'hanno fatto. Con tutto il loro talento, tutta la loro energia, e tutta la loro saggezza; sono stati loro a venire da noi. Noi non abbiamo fatto audizioni per nessuno di loro.

IO: Come hai trasmesso loro il significato che "*il fare teatro*" ha per il Living? E come li hai preparati per questo spettacolo? Tu, in qualità di regista, come li hai aiutati a lavorare ad *Eureka!*, e che indicazioni di lavoro hai fornito loro?

JUDITH MALINA: E' difficile da dire! In un certo senso ogni spettacolo ha il suo specifico montaggio di evoluzione. Questo spettacolo, che possiede una così ampia base filosofica e letteraria, e che noi realizziamo in maniera completamente collettiva con i membri dell'audience, si è evoluto da sé a modo suo. Io ho scritto le scene, le ho presentate al gruppo, e qualche volta noi abbiamo chiesto a dei nostri amici di venire e di interpretare il ruolo dei membri dell'audience, cosicché noi potessimo abituarci a lavorare con persone che non dovevano fare le prove con noi. Ed è stato sempre molto vivace avere gente nuova, come succede tutte le notti, quando nuove persone entrano in teatro e non sanno cosa sta per accadere; e nemmeno noi sappiamo cosa succederà; abbiamo degli accordi perché abbiamo le prove, ma loro non hanno prove e sono spontanei.

IO: Qual è la risposta del pubblico newyorkese? Come hai visto il pubblico newyorkese rispondere a questo nuovo spettacolo del Living?

JUDITH MALINA: Non lo so! Non mi piace comparare una città ad un'altra. È stato diverso in Brasile, a Parigi, a New York. Non lo so. Tutto può succedere. Non riesco davvero a rispondere a questa domanda.

IO: Parliamo un po' del futuro del Living. Cosa c'è nel futuro del Living? Nel 2009 ricorre il cinquantesimo anniversario di *The Connection*... lo riproporrete? E volete anche riportare *The Brig* in tournée in Europa?

JUDITH MALINA: Noi siamo perennemente alla ricerca di nuove vie, nuovi copioni, nuove idee, per provare cose nuove. Quando noi non le troviamo qualche volta torniamo a delle cose che abbiamo fatto prima, e le rifacciamo. Abbiamo riproposto *Mysteries*, *The Brig*, adesso stiamo per fare *The Connection*, perché ci sembrano pertinenti a quello che stiamo cercando. Cosa stiamo cercando? Un posto che prepari l'audience per la *bella rivoluzione anarchica non violenta*, e che lo prepari in modi differenti: qualche volta attraverso il fatto che le persone sanno che loro possono partecipare, mentre in altri spettacoli non sono chiamati ad una partecipazione diretta; per esempio in *The Brig* il pubblico non partecipa, in *The Connection* c'è una partecipazione davvero minima. Ma c'è, in ogni spettacolo, un senso di comprensione di alcuni aspetti dell'essere umano che può condurci a questa liberazione.

IO: Se tu dovessi spiegare agli studenti italiani di teatro cos'è il Living Theatre oggi, cosa diresti loro?

JUDITH MALINA: Io direi loro: "*Voi siete il Living Theatre!*" Noi abbiamo un piccolo ruolo nel partecipare a quello che voi state ricercando nel vostro viaggio. Ma ovviamente, quando siamo con le nostre forze per cominciare la rivoluzione, la rivoluzione della quale noi parliamo è una condizione sociale, è il desiderio umano di libertà e creatività di ogni individuo. Così quello che direi a questi studenti è: "*Esplorate! Andate più in profondità! Rompete le convenzioni e cercate quello che davvero volete!*"

INTERVISTA a HANON REZNIKOV:

Direttore artistico “Living Theatre”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'agosto del 2007 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Hanon Reznikov in italiano)

IO: Ad aprile 2007 il Living Theatre ha inaugurato questa sua nuova sede a Clinton Street. L'ultimo teatro newyorkese, quello sulla Terza Strada, era stato chiuso nel 1993. Cos'è successo in quell'occasione? Perché avete chiuso il Teatro, e perché avete lasciato New York? Cos'è successo durante questi quattordici anni?

HANON REZNIKOV: L'episodio piuttosto felice che abbiamo vissuto sulla Terza Strada è terminato come sono terminate tutte le esperienze degli spazi gestiti dal Living Theatre a New York, e cioè per un problema di carattere burocratico, un “problema di Stato” diciamo; alla fine risultava che il proprietario non possedeva le carte necessarie per offrire questo spazio come luogo di riunione. Comunque questa chiusura è stata in un certo senso provocata, perché quando eravamo fuori facendo gli spettacoli in Italia, un gruppo, alcuni di noi che sono rimasti indietro hanno deciso di fare una cosa molto sperimentale, che comprendeva la distruzione di una lavatrice con dei martelloni in mezzo alla notte, e hanno fatto un chiasso tale che hanno chiamato la polizia. In seguito a tutto questo hanno scoperto che la base legale per gestire un teatro in quel palazzo non esisteva, e quindi l'abbiamo dovuto abbandonare. Purtroppo abbiamo concluso quattro anni di lavoro intenso, abbiamo lavorato parecchio, abbiamo creato tanti bei, bei spettacoli in quegli anni... e sta per uscire un libro su quell'esperienza che si chiama “*Living upper Third Street*” (“*Vivendo sulla Terza Strada*”)... entro la fine dell'anno dovrebbe uscire. Dopodiché noi abbiamo passato gli anni seguenti lavorando principalmente in Italia, perché subito dopo, l'anno seguente, si è iniziato un progetto con una Compagnia italiana, *Gli Alfieri di Asti*, che era *Maudie & Jane*, un bellissimo spettacolo scritto da Luciano Nattino sulla base di un romanzo composto da Doris Lessing, che racconta di un rapporto tra una signora anziana, una specie di barbona, e una donna più giovane,

di successo, che è redattrice di una rivista di moda; questa vecchietta riesce a sedurre questa giovane donna, a entrare a far parte della sua vita, e nasce un rapporto d'amore veramente molto bello. E' stato un enorme successo in Italia; è andato avanti sei anni, dal 1994 fino al 2000; l'abbiamo fatto per sei anni di seguito in tutta Italia, in diverse città, in diversi teatri; a Milano l'abbiamo fatto al *Teatro dell'Elfo*, ma anche al *Leoncavallo* ad esempio. Judith ha avuto anche il *Premio UBU*... era molto orgogliosa per il fatto di essere la prima attrice premiata come migliore attrice, pur non essendo italiana di nascita. Infatti è stato proprio un lavoro particolare e non tanto facile abituarsi ad esprimersi in modo sciolto e naturale in italiano. Lei è riuscita a fare questo, e il risultato era tanto bello che abbiamo deciso di fare una versione in inglese qui, prossimamente, per la fine di quest'anno. Tutto questo ha occupato un grosso blocco di tempo, durante il quale abbiamo fatto anche altri spettacoli con il gruppo in Italia; abbiamo fatto una prima versione di un nostro spettacolo, *Capital Changes*, sulla storia del Capitalismo, al Teatro Comunale di Cesenatico; abbiamo lavorato diverse settimane lì; e abbiamo realizzato anche uno spettacolo che si chiama *Utopia*; abbiamo girato in tutta Italia, anche in centri sociali, presentando questo spettacolo utopistico molto bello, e poi verso la fine di quel periodo, nel '99, ci hanno proposto una sede a Rocchetta Ligure, nel Palazzo Spinola di Rocchetta, quando il Comune ha ottenuto un grosso finanziamento dalla Comunità Europea per rinnovare il Palazzo. Essendo Rocchetta Ligure un piccolissimo Comune, non sapevano che cosa fare di questi grandi spazi, e per fortuna c'erano dei giovani che ci lavoravano dentro e che erano tifosi del Living, i quali l'hanno proposto come sede europea per il Living; il progetto è andato avanti e abbiamo potuto lavorare anche con l'architetto, disegnando un centro che funzionava tanto bene, con quattordici camere per quattordici attori, con sale comuni, sale di prova, una grande cucina, insomma tutto ciò di cui avevamo bisogno. Lì abbiamo lavorato cinque anni, dal '99 sino al 2003; e in quel periodo ci siamo concentrati su un progetto molto radicato su quel territorio, che era la storia della Resistenza durante la Seconda Guerra Mondiale, perché, come si sa, in Italia le colline sopra Genova erano un grosso centro di Resistenza all'occupazione tedesca. E come in tutti i piccoli paesi i giovani se ne vanno, vanno a Milano, vanno a Genova, e in questi piccoli paesi rimangono solo i pensionati; e a Rocchetta sono tutti ex-partigiani, con tante memorie; così siamo diventati amici con loro, e lungo l'arco

di un paio di anni ci hanno raccontato le loro storie e abbiamo trovato i mezzi per trasformare queste storie in un avvenimento teatrale, uno spettacolo chiamato semplicemente *Resistenza*, che abbiamo realizzato in tutti i centri della provincia di Alessandria. E' stato promosso dall'Assessorato alla cultura della provincia; e quindi abbiamo lavorato sia ad Alessandria, sia a Rocchetta, sia a Valenza Po, sia ad Acqui Terme, e in altri centri di piccola provincia. E' stata un'esperienza molto bella; la gente della zona ci ha soddisfatto, nel senso che quello che abbiamo presentato risultava ai loro occhi molto vero, e corrispondeva alla loro esperienza; ed essendo sempre molto impuntati come siamo sulla partecipazione del pubblico nell'azione teatrale, c'era anche questo gioco in questo spettacolo che ai punti critici voleva la partecipazione di diversi spettatori, per bloccare le strette in modo che i tedeschi non potessero passare; noi non eravamo abbastanza, e quindi dovevamo interpellare diversi spettatori per far funzionare questa resistenza; e questa esperienza è andata molto bene. Poi, alla fine, è arrivato l'11 Settembre: noi eravamo a Rocchetta quel giorno, e stranamente abbiamo guardato dalla tv questi avvenimenti di casa nostra; e dopo, con lo scoppio della guerra in Iraq e con tutte le altre cose che andavano così male nel mondo, abbiamo deciso che la responsabilità per questi problemi restava tanto a questo Paese, gli Stati Uniti. Noi siamo Americani e quindi ci è sembrato il caso di tornare qui e cercare di avere un impatto nella nostra città materna, dove si decide tutto per tutto il mondo. E questa è stata l'ispirazione per tornare a New York e creare un nuovo spazio permanente per portare avanti quel lavoro.

IO: Perché avete deciso di tornare nel Lower East Side e di ripartire riproponendo proprio *The Brig*?

HANON REZNIKOV: Lower East Side perché è il quartiere più movimentato della città, nel senso che c'è una bella miscela di popolazioni, ispanici, portoricani, gente senza molte risorse, anche tanti artisti, tanti giovani, tante persone creative, ed è tradizionalmente anche la sede dei movimenti di base degli operai, degli immigrati; e quindi sembrava proprio l'alchimia giusta per quello che volevamo fare.

Poi abbiamo deciso di fare *The Brig*, che era un po' una sorpresa perché all'inizio pensavamo di fare una cosa completamente nuova per inaugurare questo spazio, ma poi ci è venuto in mente che, dato quello che succedeva nel mondo, visto che

tutti i giornali erano pieni sempre di queste storie di prigionieri militari americani in tutto il mondo, a Guantanamo, ad Abu Ghraib, anche in Europa si dice, allora la condizione nelle prigioni americane all'estero era un argomento tanto attuale che sembrava il caso di presentare questo spettacolo perché corrispondeva proprio all'attualità in una maniera molto convincente per noi.

IO: Possiamo considerare *The Brig* una metafora della vita? Ciascuno di noi, cioè, può essere ora "prigioniero" ora "guardia", ora vittima ora carnefice, a seconda delle circostanze, e cambiare continuamente il proprio ruolo nella società, giorno dopo giorno, proprio come succede agli attori di *The Brig*, che, sera dopo sera, si scambiano di ruolo, diventando ora prigionieri ora guardie?

HANON REZNIKOV: Sì, infatti, contiene questo elemento... la condizione di questi detenuti e ufficiali è uno stato universale; è un modo di vedere come si riproducono questi rapporti in molti altri tipi di situazioni.

IO: Artaud diceva: "*E' solo attraverso la pelle che possiamo far rientrare la Metafisica negli spiriti.*" *The Brig* è uno spettacolo intriso di violenza, che punta alla sensibilità dello spettatore: lei crede, come Artaud, nella funzione omeopatica della violenza a teatro? La rappresentazione scenica della violenza, cioè, è davvero in grado di curare la violenza della vita reale?

HANON REZNIKOV: E quello è lo scopo; lo scopo è di presentare una situazione che è tanto ingiusta e tanto violenta che il pubblico la rifiuta, che il pubblico dice: "*No! Non deve essere così, ci deve essere un altro modo!*"

IO: L'immagine finale de *Il teatro e il suo doppio* di Artaud ci propone un attore sul rogo che lancia segnali dalle fiamme. Qual è, secondo lei, oggi la missione dell'artista nella società contemporanea?

HANON REZNIKOV: E' sempre una valida metafora quella di Artaud, che l'artista è uno che usufruisce delle proprie sofferenze per comunicare le realtà profonde al pubblico; e questo resta al fondo del lavoro.

IO: I movimenti fisici degli attori in scena ci mostrano dei corpi automatizzati e sottomessi dalla società. Quanta Biomeccanica di Mejerchol'd c'è dietro la costruzione di *The Brig*?

HANON REZNIKOV: Sì... abbiamo fatto un grosso studio di Mejerchol'd, e il suo approccio è certo che centra con quello che facciamo noi, perché anche noi partiamo con uno spettacolo di questo genere con la tesi che bisogna cominciare a rappresentare la realtà dall'esterno per arrivare a capire che succede all'interno della persona, e non di cercare di esporre le emozioni interne e come hanno effetto sull'ambiente, sul mondo esterno. Invece è una visione sociale, che vuol dire che vogliamo vedere come queste strutture, queste istituzioni incidono sul corpo umano e cambiano la nostra realtà.

IO: Quali sono i progetti per il futuro del Living Theatre?

HANON REZNIKOV: Il futuro... come ho detto vogliamo fare prossimamente *Maudie & Jane*, perché abbiamo realizzato questo primo spettacolo, *The Brig*, per far vedere anche alla gente quanto è brava Judith come regista, quindi ci tenevo a far vedere subito dopo quanto è brava come attrice, perché è molto diversa! Ma a parte questo, nel nostro programma abbiamo tutto un elenco di cose molto interessanti. Per quanto riguarda la Creazione Collettiva (abbiamo avuto solo l'altro giorno la nostra prima discussione collettiva sull'argomento) abbiamo pensato all'adattamento di un saggio, di un piccolo libro di Edgar Allan Poe, che si chiama *Eureka*; si tratta di un saggio sulla creazione dell'Universo. Lui ha avuto un'intuizione geniale, ha intuito la teoria del Big Bang, nel 1847; nessuno ci credeva, e quello che lui ha scritto è stato visto come uno scherzo all'epoca. Comunque adesso, quanto da lui scritto, risulta molto, molto vicino alla fisica moderna. Ma per me la cosa più interessante, il motivo per scegliere un tale lavoro, è che vorrei creare uno spettacolo in cui il pubblico ha la possibilità di partecipare direttamente e fisicamente alla creazione dell'Universo, provando quindi la sensazione di far parte della creazione dell'Universo che abitiamo, anche come metafora della creazione da parte di ognuno della propria vita individuale.

IO: Qual è il rapporto culturale, politico e finanziario che il Living intrattiene oggi con la città di New York?

HANON REZNIKOV: E' difficile, perché la città è enorme, è complessa, e noi siamo una piccolissima parte del movimento artistico, comunque con un certo peso, una certa storia abbastanza conosciuta; e quindi abbiamo un ruolo un po' privilegiato, la gente presta attenzione a quello che facciamo per questi fatti storici

che ci riguardano. Comunque New York è prima di tutto una città capitalistica, dove tutto è basato sul profitto, sul denaro, e noi non siamo molto bravi a quel livello; per questo stiamo soffrendo terribilmente. Adesso stiamo cercando di capire come andare avanti, qui, con le spese che ci sono arrivate, con gli incassi troppo bassi, ma stiamo cercando dell'aiuto e abbiamo speranza che arriverà.

IO: Il Living Theatre è stato in Italia parecchie volte e per lungo tempo. Qual è, secondo lei, la differenza tra la dimensione teatrale italiana e quella americana, e quale diversità riscontra nella ricezione da parte del pubblico?

HANON REZNIKOV: Ma non lo so veramente, non sono molto al corrente su quello che succede nel Teatro in Italia in questo momento. Direi invece che il Living ha avuto un rapporto molto privilegiato con il pubblico italiano perché siamo già alla terza o quarta generazione di spettatori che vengono a vedere il Living, perché il Living è arrivato in Italia nel '61 la prima volta, il che è già quarantasei anni fa; e abbiamo avuto sin dall'inizio un rapporto molto, molto positivo, molto interattivo, molto particolare. La mia interpretazione ha a che fare con due cose fondamentali: la prima è che credo ci sia una tradizione italiana che comprende molto bene tutto l'intreccio politica-cultura, cioè in Italia si capisce come sono intrecciate la politica e la cultura, in un modo molto più sottile e avanzato rispetto agli altri Paesi, grazie al lavoro di Gramsci e di altri pensatori del genere che hanno chiarito questo, e credo siano riusciti a far capire alla gente che c'è proprio questa coincidenza di forze artistiche e politiche. Anche i Futuristi, a loro modo, hanno fatto capire al mondo che questo intreccio esiste, anche se può essere anche pericoloso.

L'altro motivo per cui secondo me esiste questo amore tra noi e gli italiani è che trovo l'Italia una società tremendamente conformista, e penso che noi estranei, provenendo da fuori, ed essendo un po' diversi, esercitiamo un certo fascino sul popolo italiano come esempio di altri modi di essere.

INTERVISTA a GARY BRACKETT:
Produttore esecutivo e Direttore della scenografia
“Living Theatre”

Prima Parte

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'agosto del 2007 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Gary Brackett in italiano)

IO: Ad aprile 2007 il Living Theatre ha inaugurato questa sua nuova sede a Clinton Street. L'ultimo teatro newyorkese, quello sulla Terza Strada, era stato chiuso nel 1993. Cos'è successo in quell'occasione? Perché avete chiuso il Teatro, e perché avete lasciato New York? Cos'è successo durante questi quattordici anni?

GARY BRACKETT: Abbiamo chiuso il Teatro sulla Terza Strada perché i vigili del fuoco sono arrivati un giorno a controllare che tutte le cose fossero in regola con la legge, le luci di emergenza, le norme antincendio e il resto, e noi non eravamo in regola, e ci hanno detto tutte le cose che dovevamo fare per mettere tutto in regola, ma alla fine questo ci sarebbe costato parecchi soldi; naturalmente non avevamo tutti i soldi necessari per fare ciò, e quindi abbiamo deciso di chiudere. Ma la decisione è stata comunque abbastanza facile perché non c'erano comunque i soldi per pagare l'affitto; quindi, come al solito per noi al Living, era un problema di soldi, di amministrazione, di avere soldi abbastanza per continuare. Quel periodo era molto fertile sulla Terza Strada; eravamo molto coinvolti nel quartiere, con gli anarchici, con gli “squatters”, con i giovani, i comunisti, con chiunque viveva in quel quartiere.... chiunque era legato a noi come ad uno spazio in cui era possibile organizzare meetings, assemblee, concerti, poesia, qualsiasi cosa... una sorta di centro sociale; in realtà pagavamo un affitto, quindi non era un vero centro sociale, ma un centro in cui le persone venivano, e si trattava di persone interessate alla politica del quartiere. E io credo che questa sia una delle ragioni per cui il Comune ci ha mandato i vigili del fuoco e noi siamo stati costretti a chiudere. A quel punto io stavo già lavorando a Bologna, Napoli e altre piccole città, e facevo avanti e indietro tra l'Europa e New York, e

abbiamo continuato a fare gli spettacoli di strada, come *Not in my name*, girando qualsiasi teatro, come ad esempio nell'East Village. Facevamo più o meno uno spettacolo nuovo ogni anno, prima per strada poi in teatro; abbiamo continuato sempre a lavorare in Europa, soltanto in Italia, ogni tanto in Germania e in qualche altro Paese, creando nuovi lavori, facendo sempre stages, seminari, workshops, e così abbiamo continuato fino al '99, quando il Comune di Rocchetta Ligure ci ha chiesto di venire là per lavorare e vivere in un grande Palazzo del Seicento, e hanno creato proprio lo spazio per noi.

Abbiamo detto: "*Abbiamo bisogno di stanze, letti, sale prove, ecc.*", e hanno costruito proprio per noi gli ultimi due piani di questo grande palazzo. Quindi, stando lì, cercavamo di entrare in questo ambiente di questo piccolo paese sulle montagne. C'erano persone molto miste: fascisti (al tabaccaio trovi il calendario di Mussolini), oppure c'era questo partigiano famoso, Carlos, e tra questi due estremi c'erano tanti gradi di grigio, di giovani, cattolici, ragazzi, vecchi, soprattutto vecchi, perché, come spesso succede nei piccoli paesi d'Italia, i giovani scappano e restano solo i vecchi.... quindi eravamo lì come una seconda invasione; la prima invasione era stata dei Tedeschi, la seconda era la nostra.

Quindi alla fine abbiamo continuato a lavorare in Italia con piccole tournée, i soliti laboratori... alla fine abbiamo perso anche quello spazio, per colpa di chissà, del centro-sinistra? Di quegli stronzi dei cristiano-democratici, tutti quelli che dicono: "*Sì, vogliamo il Living Theatre!*", ma non firmano mai l'assegno che paga l'affitto; e quindi tra i perenni litigi tra la destra e la finta sinistra in Italia abbiamo perso il nostro spazio. Dico finta sinistra perché sono capitalisti di merda. Prodi è un neo-liberista, capitalista, non sa niente di arte, solo parla con la bocca, ma le sue azioni non seguono le sue parole. Quindi colpa sua e di tutti gli altri, della provincia di Alessandria e della Regione Piemonte... colpa loro se abbiamo perso il nostro spazio. Di sicuro loro dicono: "*Non è colpa nostra, è colpa di Berlusconi!*"... Va beh! E' lo stesso discorso di questa specie di politica nel mondo.

Dopo quel periodo io ho continuato a girare in Italia, facendo laboratori, il mio lavoro, testi, piccoli spettacoli... io non avevo nessun interesse a tornare a New York, fino a quando Judith mi ha chiesto di tornare qui per aprire questo nuovo spazio; all'inizio era una cosa solo virtuale, ma quando mi ha detto che aveva firmato un contratto per l'affitto di questo spazio ho deciso di tornare qui.

IO: Quando *The Brig* è stato messo in scena per la prima volta, nel 1963, denunciava una realtà all'epoca ancora sconosciuta. Poi sono stati realizzati film come "*Full Metal Jacket*" e "*Platoon*"; ma soprattutto, oggi, gli spettatori hanno ben in mente le immagini delle prigioni militari americane, che provengono dall'Iraq e da Guantanamo. Credi che *The Brig* possa avere oggi un effetto analogo a quello ottenuto quarantacinque anni fa?

GARY BRACKETT: Ma forse è meglio se chiedi agli spettatori, ma se chiedi a me... non lo so sinceramente... chissà... guardano lo spettacolo come ad una cosa storica, un revival. E' difficile capire. Abbiamo invitato una scuola di teatro e c'era un giovane tra il pubblico che non era convinto per niente su questo spettacolo, era proprio freddissimo di fronte a quello che aveva visto, e diceva che era vecchio, che il teatro era già andato oltre questa forma di spettacolo: e questo è vero, ma non lo è allo stesso tempo. Questo tipo di discorso non mi interessa perché è come dire che Bach, Beethoven o Charlie Parker è vecchio... è assurdo questo, è una forma di cinismo. Io ho detto a questo giovane: "*Tu sei uno stronzo! Appartieni all'élite! Sei una persona privilegiata che hai questo privilegio di dire questo a noi.*" Immagina quante persone non vanno a teatro neanche in Italia, specialmente in America. Vanno a Broadway, a vedere quelle produzioni che cercano di fare quella specie di teatro che per noi è teatro commerciale, un teatro che non parla di molto.

Quindi secondo me questo *The Brig* di oggi è nuovo per non tante persone che vengono a vederlo, perché abbiamo sentito da loro che era molto forte, troppo forte, duro, crudele, come hanno sempre detto, e quindi credo che sia un bene che l'abbiamo riproposto, perché ancora propone la stessa domanda di oggi: "*Che può fare il teatro?*", "*Perché vai a teatro?*", "*E' sufficiente stare lì zitto nel buio guardando in scena gli attori che fanno la loro roba?*"

E quindi, per esempio, perché quel ragazzo che era così critico riguardo questo spettacolo non si è alzato dalla sua sedia e non ha detto: "*Basta! Fermate questa tortura!*"... Lui non l'ha detto, perché anche lui è abituato a stare zitto in teatro. Quindi è quello il problema oggi in teatro, il pubblico non sa che cazzo si fa: stare lì zitto, oppure uscire dal teatro come Artaud ha detto, e andare fuori e guardare con nuovi occhi il mondo; e ci sono pochi che fanno ciò, ci sono pochi spettacoli

che danno questa possibilità di rivedere il mondo con nuovi occhi. Quindi credo che questo spettacolo ci renda merito di quello che abbiamo fatto.

IO: Ecco... tu dici che quel ragazzo non ha avuto una autentica reazione. Ma tu sei d'accordo con Artaud quando dice che "*è solo attraverso la pelle che possiamo far rientrare la Metafisica negli spiriti*"? *The Brig* è uno spettacolo intriso di violenza, che punta alla sensibilità dello spettatore: credi, come Artaud, nella funzione omeopatica della violenza a teatro? La rappresentazione scenica della violenza, cioè, è davvero in grado di curare la violenza della vita reale?

GARY BRACKETT: Io ho detto a questo ragazzo che questo spettacolo è *Guernica* di Picasso. Se tu non puoi andare davanti a quel quadro, capolavoro, senza sentire la rabbia, la frustrazione di essere un essere umano in questo maledetto, crudele mondo, allora sei tu che sei chiuso. E' come chiedere a *Guernica* di fare qualcos'altro; e *Guernica* non può fare altro perché è Arte, è una cosa fissa, e *The Brig* è anche questo, e quindi tocca a chi guarda *Guernica* di risvegliarsi, di dire: "*Basta! Quando finiamo questa storia di violenza?*"

Quindi *The Brig* è quello spettacolo perché non c'è uno spazio per entrare, come in altri spettacoli del Living (*Paradise Now*, o quello che vuoi), per entrare in una scena, e si può solo guardare, con tutta la sua crudeltà, e riflettere sul tuo corpo, la tua vita, il mondo, e usarlo come uno strumento per capire il mondo in cui viviamo. Il problema a proposito di Artaud è che molti gruppi pensano sia sufficiente fare questo teatro di shock, fare pornografia come *Fura dels Baus*, fare questa grottesca esibizione di dolore in scena, fare questo spettacolo-shock: quello non è Artaud, è una interpretazione molto superficiale di Artaud; perché senza l'altro lato della crudeltà, che è la speranza, la possibilità di crescere, di cambiare, non c'è Artaud. Lui ha una sua visione messianica, perché Artaud ha avuto questo desiderio di cambiare l'essere umano nella sua essenza; solo che lui pensava di farlo attraverso la sofferenza, il dolore, la crudeltà, l'unica chiave per lo spettatore, ma solo per aprire quello spettatore, per cambiarlo; e quello manca in tutte quelle Performance Arts, in tutti questi spettacoli che sfruttano il dolore e la sofferenza dello spettatore, senza capire che c'è un altro passaggio, c'è un altro aspetto di questo lavoro che consiste nel distruggere, nel fare pochi buchi nell'armatura che ogni persona ha; perché va bene aprire dei piccoli buchi in questa pelle dura, ma una volta aperti questi buchi cosa puoi proporre? E quella è

l'altra parte della formula. Dobbiamo avere qualcosa da proporre, non solo crudeltà, ma qualcos'altro.

IO: E *The Brig* in effetti è un valido esempio di come si possano coniugare Artaud e Brecht, la viscerale emotività de *Il teatro e il suo doppio* e la razionalità del Teatro Politico.

GARY BRACKETT: C'è poco Brecht in *The Brig*. Qualche aspetto di Brecht resta nel rapporto con il pubblico, perché gli attori non sono attori brechtiani. Quello che dell'intento politico del teatro brechtiano può arrivare dipende dall'intelletto del pubblico. Non lo so esattamente. Devi chiedere a Judith se quando ha messo in scena *The Brig* pensava a Brecht, a Piscator, a Artaud.

IO: Pensava di certo anche a Mejerchol'd...

GARY BRACKETT: Sì, ovviamente, soprattutto per quanto riguarda il lavoro dell'attore, l'entrare in questo super-sport dell'attore, proprio come noi dobbiamo fare in questo spettacolo.

IO: Il lavoro su Mejerchol'd risulta evidente anche dalla meccanizzazione del corpo degli attori in scena; ci troviamo davanti a un corpo unico, perfettamente sintonizzato, il cui ritmo di marcia, martellante e metricamente scandito, palesa la sottomissione e l'automazione impostaci dalla società.

GARY BRACKETT: Sì, ma si vede anche una piccola scintilla dell'essere umano dietro questo, perché come nella scultura non è piatto, ogni tanto esce qualche aspetto della personalità del personaggio. Ma solo perché è così duro e così meccanizzato si vede il "character", si vedono piccole particelle di speranze dietro quella maschera di obbedienza degli attori.

IO: Mi racconti la fase di preparazione di *The Brig*? Come è stato per voi lavorare con questi giovani attori che, in molti casi, sanno davvero poco del Living, della sua storia e degli spettacoli del passato?

GARY BRACKETT: Ma, io cercavo dall'inizio di dare il messaggio durante i provini, come quasi mai facciamo; abbiamo fatto i provini, le audizioni, e io ho sempre proposto questa domanda quando cercavo di dare idea che dobbiamo essere rigidi, crudeli, obbedienti, dobbiamo essere dei robot, come i Marines; ho chiesto loro semplicemente di capire come questo stile di lavoro serva a parlare

della libertà umana, di come non ci sia nessun aspetto di libertà, nessun aspetto di paradiso, solo macchinizzazione, dell'attore pure. *“Perché vogliamo fare questo? Perché vogliamo essere soggetto di questo durissimo, rigidissimo stile di recitazione? Chi può fare questo solo per avere i soldi, perché stiamo pagando?”* Quindi io proponevo queste domande: *“Siamo liberi? Qual è il legame tra essere obbediente e la libertà umana?”* Così io cercavo di dare quest'idea, questo seme, di quest'aspetto del Living Theatre. Non stiamo parlando solo di questa crudeltà, stiamo parlando, come detto prima, di come possiamo scappare da questo. Perché, sennò, non c'è nessun sottotesto. Come Judith sempre dice a proposito di questo spettacolo, dobbiamo vedere un Marine che vuole essere un Marine perfetto, ma vogliamo vedere dietro questa maschera l'essere umano che non vuole questo, che vuole inseguire i suoi sogni e i suoi desideri. Quindi... quale era più o meno il mio ruolo nelle prove, quando abbiamo scelto gli attori? Di continuare a riflettere sui dettagli di questo messaggio, come Judith ha sempre fatto; abbiamo sempre parlato del super-obiettivo di questo spettacolo; sennò che cosa stiamo facendo? Stiamo facendo Broadway, in cui gli attori non debbono sapere la politica che c'è dietro lo spettacolo?! Quindi abbiamo sempre parlato della politica che c'è dietro questo spettacolo, e così loro man mano hanno cominciato a capire che cosa è il Living Theatre. Quindi credo che molti abbiano preso questo bene, altri probabilmente un po' meno, ma va bene! Non è necessario per *The Brig*, perché non parliamo con il pubblico, non c'è discorso o dialogo con il pubblico, come in altri spettacoli magari; non credo neanche che tutti nel cast siano pacifisti, sicuro non sono vegetariani. Quindi abbiamo fatto un po' un certo compromesso, di avere attori giovani, di fare lo spettacolo, con il rischio che loro non sono le nostre famiglie; quindi alla fine abbiamo visto che tanti hanno preso questa *“filosofia Living”*, e forse altri, ripeto, meno. Per me, come attore, è molto bello ritornare un po' alle nostre radici. Io ero già vicino a questo tipo di lavoro, perché noi al Living lavoriamo spesso sul fisico, ma anche sulla vita interiore; è interessante vedere in primo piano questo lavoro, dà sostegno al lavoro che facciamo oggi, un lavoro sulla biomeccanica, sull'intensità, quell'intensità per cui siamo conosciuti e che è evidente in questo spettacolo.

IO: Tu vivi vari aspetti della vita del Living, dalle questioni artistiche ai problemi di carattere organizzativo e finanziario. Mi puoi parlare del rapporto politico e

culturale che lega il Living alla città di New York, e delle difficoltà finanziarie che la Compagnia si trova ad affrontare?

GARY BRACKETT: E' sempre uguale. Quando Judith parlava di questo nuovo spazio, la sua idea era quella di realizzare uno spazio in cui si crea una centrifuga, uno spazio ricco di attivismo legato all'arte. E così stiamo ancora cercando di realizzare questo spazio; abbiamo fatto qualche passo verso questo, ma è molto difficile perché, come negli anni Venti dell'ultimo secolo, tra le due guerre mondiali, le persone stanno ballando sulle cofane, stanno ballando sulla terra piena di sangue. In questo quartiere le persone sono viziate, ricche, superficiali; sono pronti a spendere cento, duecento dollari in una notte di divertimenti, ma non vogliono pagare dieci, venti dollari per vedere un teatro come il nostro. Essere immerso in questa città, che è la città più ricca del mondo, piena di contraddizioni; la borsa sta andando su e giù ogni giorno... è fuori controllo, è fuori dal controllo umano perché è tutto legato a questi computer; il 40% delle azioni in borsa sono automatiche, fuori dal controllo delle mani dell'essere umano. Tutto il mondo è come un grande gigante che sta cercando il suo equilibrio su un dito di un piede; sta per cadere tutto il mondo, l'ambiente, l'economia, ogni livello, quello spirituale; e quindi il nostro ruolo qui è quello di mostrare la realtà; ma dov'è la realtà? Chi può capire che sta succedendo oggi? E così proponiamo il discorso di Piscator, di teatro epico, di teatro politico; cerchiamo di spiegare alla gente cosa sta succedendo, e, come Julian disse, *"a che orribile punto sta questa situazione in cui viviamo"*; perché chi può sentire le urla dei bambini che stanno morendo di fame? Chi può sentire il lutto delle donne in Iraq che perdono i loro figli, la loro famiglia, i loro vicini? Siamo chiusi a questo, come Artaud disse, siamo chiusi; siamo gente senza sentimenti; non sentiamo il nostro dolore delle nostre stesse vite, non sentiamo i nostri sentimenti, siamo chiusi. Quindi essere qui in questo periodo è molto interessante, ma al contempo molto duro, specialmente con i problemi economici legati alla gestione di questo spazio... siamo messi male... non c'è nient'altro da dire... siamo messi molto male... se siamo qui fra un anno sarà un miracolo veramente. Judith e Hanon hanno fatto qualche errore secondo me nello scegliere questo posto, va be'! Loro hanno avuto molto coraggio, ma un coraggio calcolato un po' male, donchisciottesco direi; non abbiamo una struttura con la quale confrontarci con la realtà economica di questo spazio, quindi siamo qui, ma siamo messi male. Dunque stiamo cercando uno spettacolo, come Julian

disse, una poesia, un quadro, un libro, magari uno spettacolo teatrale per cambiare tutto questo; in maniera tale da creare più pubblico per noi, e per creare più desiderio da parte del pubblico di capire questo mondo e il ruolo della gente; per far capire che siamo noi e non i politici che dobbiamo cambiare il nostro comportamento, dobbiamo cambiare le nostre coscienze, dobbiamo cambiare i nostri sentimenti, dobbiamo cambiare i nostri punti di vista, dobbiamo cambiare! Sono troppo pochi a cercare di farlo. Quando noi parliamo del cambiamento della persona, dell'individuo, spesso sembra troppo facile, come nei Vangeli, diventare più buoni...sì! Abbiamo bisogno di questo, ma se non legato ad una coscienza politica relativa a cosa possiamo fare, allora non è abbastanza, rimane solo un aspetto; ma noi abbiamo due aspetti, l'aspetto politico e l'aspetto individuale, quello della società e quello dell'individuo. Quindi noi stiamo cercando di fare questo passaggio ad un movimento politico, ad un movimento sociale, che non abbiamo qui a New York; ci sono ovviamente degli attivisti, artisti, politici, ma sono pochi; tanti di loro sono bravi, ma siamo senza voce, siamo ai margini, non abbiamo la possibilità di essere sentiti, perché è New York, c'è molta roba qui. E il nostro lavoro è di legarci alle persone che sono nell'avanguardia, nell'ambito della poesia, della musica, del teatro, della politica. Ma non è facile; stiamo cercando di fare un accordo con loro, di creare questo movimento... perché se nel 2012 tutto crolla, come dicono in tanti, e come dice il calendario Maya. Il mondo è ciclico, le crisi ritornano; tante crisi stanno arrivando ad un punto tutte insieme, e sappiamo questo, ma non sappiamo cosa possiamo fare. Io dico spesso qui che i Marines si alzano prima dell'alba per fare il loro lavoro, e noi non siamo preparati come loro; loro fanno perché devono, perché i loro capi dicono loro: *"Alzati! Al lavoro! Muoviti!"*, e noi dobbiamo trovare una disciplina molto più efficace, che gli artisti di solito non hanno, perché vogliono essere liberi, ma così non si paga il prezzo di andare incontro ad un certo sacrificio. Dobbiamo cercare di trovare ancora più disciplina, in modo che riusciamo ad organizzarci meglio; cosa che non stiamo facendo; a New York è così dura, perché pagare affitto, cibo, bollette, trasporto, con i pochi soldi che guadagniamo non è affatto semplice; chi può fare ancora di più? Stiamo chiedendo il massimo a tutti già, e fare di più mi sembra impossibile, ma dobbiamo chiedere il più possibile. E questa è una contraddizione, perché tutti parlano del problema, sulla tv, sulla radio, sui giornali, tutti siamo consapevoli della situazione, alcuni abbiamo delle buone

idee, ma non riusciamo a mettere tutto insieme, non c'è unità. E il Padrone, il Sistema è troppo duro, noi non riusciamo a trovare un'alternativa, a fare qualcosa, noi che stiamo lottando qua con l'affitto, che siamo immersi in queste difficoltà.

IO: Il Living Theatre ha una forte tradizione di Teatro Politico di Strada, dal Brasile a Pittsburg, da *Not in my name* a *No Sir!*. Il mese scorso *The Brig* è stato rappresentato a Ground Zero. Qual è stato l'impatto sul pubblico e sulla critica?

GARY BRACKETT: Ah, non lo so. Credo sia stato un momento importante per noi e per il pubblico; ed era una cosa interessante perché non era da subito chiaro quello che stava succedendo: prima arriva questo gruppo di Marines nelle loro divise; sembravano dei veri Marines; poi sembrava fosse una protesta, una manifestazione, poi si è cominciato a sospettare che forse si trattava di uno spettacolo; ma non era chiaro cosa stesse succedendo; ed è molto bello giocare anche in questo modo. Il pubblico comincia a formarsi attorno: le loro voci, i loro corpi si sono fermati a guardare, sfidando la Polizia, dando aiuto e sostegno a noi attori e artisti. E questo è importante! Questo vuol dire che è una cosa "rivoluzionaria": loro escono dalla loro vita quotidiana, come turisti, come operai, come flusso di vita normale, si fermano, guardano e partecipano; perché nel momento in cui la polizia diceva: *"Dovete andare via, non vi potete fermare qui!"* il pubblico rispondeva: *"Ma che cazzo state dicendo? Siamo Stati Uniti, siamo liberi, non siamo in Iran, non siamo nel Cile di Pinochet; siamo Stati Uniti, questo è lo spazio sacro di Ground Zero!"* Come possono pensare di dire alle persone di andare via?! Sì, qualcuno è andato via, ma, al nostro appello, tanti si sono rifiutati di andare via, oppure hanno detto di loro spontanea volontà: *"No! Noi rimaniamo qui! Basta con l'oppressione. Siamo liberi!"* oppure: *"No! Free Speech!"*. Questo era il pubblico, non noi; questo veniva spontaneamente da loro. Allora abbiamo vinto una grande vittoria quel giorno! I giornalisti, la stampa non hanno detto un cazzo su questo. Nessuno ha saputo di questo, solo le persone che erano là e noi. Quindi, sì, è stato molto importante, ma dobbiamo continuare su questo genere. Per questo penso che il Teatro di Strada sia molto importante; faremo qualcosa il prossimo giovedì, a Union Square, sull'anniversario dell'esecuzione di Sacco e Vanzetti. Spero faremo una cosa simile.

IO: Forse, da questo punto di vista, il Teatro di Strada risulta avere, in queste occasioni, più efficacia rispetto al “teatro al chiuso”...

GARY BRACKETT: Mah, secondo me ci vogliono tutte e due! Cosa che noi facciamo in questo momento per fortuna. Sì, la strada è un po’ più spontanea, ma in teatro ci si può concentrare di più, discutere, riflettere, e quello che si impara qui si può trasmettere anche sulla strada e viceversa. Quindi è importante poter avere entrambi i punti di attacco. In questi giorni stiamo lavorando ad un workshop che sfocerà in una performance di strada a Union Square, per l’anniversario dell’esecuzione di Sacco e Vanzetti. Prepariamo qualche azione, qualche messa in scena, qualche scena, che viene presentata nella strada, e che è abbastanza aperta e generale, che parla di questo aspetto di violenza dello Stato, perché ovviamente la pena di morte, la pena capitale è una cosa estrema che lo Stato fa contro le persone. Quindi io do qualche possibilità come scene, e poi voi dovete decidere. Quindi faremo un laboratorio molto duro, intenso e veloce. È l’aspetto artistico la cosa più importante; non dobbiamo per forza entrare nello specifico di Sacco e Vanzetti (con grandi pennellate si può parlare nello specifico). Spero che chi organizza avrà qualche striscione, qualche cartello per ricordare che saremo là per Sacco e Vanzetti. Ci sarà una scena tratta da *Apokatastasis* (tratta da *Paradise Now*) e altro materiale che decideremo insieme a voi che prendete parte al Workshop.

IO: Come rispondono i partecipanti ai Workshops e ai laboratori proposti dal Living?

GARY BRACKETT: Con entusiasmo quasi sempre, anche se non sempre. Qualche persona snob, o qualche artista “professionale” spesso muove delle critiche dicendo: *“Questo non è un laboratorio! Questa è una messa in scena, è uno spettacolo già fatto!”*. A volte sì, usiamo parti di uno spettacolo già fatto come messa in scena per realizzare un laboratorio che, come spesso succede, portiamo poi sulla strada. Ma questa è una stupidaggine; è come dire che vuoi fare uno stage su Chopin e non suonare Chopin; allora io non vedo il senso di questo. Gli esercizi dei laboratori sono una specie di masturbazione, e noi dobbiamo mettere in pratica il lavoro, metterlo in atto nel confronto con il pubblico. Quindi sì, questo lavoro fa parte del nostro impegno politico, della nostra volontà di trasmettere queste forme ai giovani e, in generale, a chi voglia apprenderle; ma al

contempo noi impariamo da loro: è uno scambio; le nostre forme sono abbastanza aperte, quindi sono spesso i partecipanti a creare le scene, le parole, i testi e i temi soprattutto.

IO: Tu sei stato parte integrante dell'esperienza europea e soprattutto italiana del Living, da Rocchetta Ligure a Bologna.

Qual è, secondo te, la differenza sostanziale tra la situazione teatrale italiana e quella americana? E in cosa differiscono gli spettatori italiani da quelli americani?

GARY BRACKETT: Credo che gli Italiani abbiano più esperienza con altre forme; in America il Teatro è soprattutto Teatro di “*Naturismo*”, certe interpretazioni di Stanislavskij, una superficiale interpretazione di Stanislavskij; tutte le interpretazioni di teatro sono vicine al Cinema, oppure alla Commedia, che può essere politica, ma è molto difficile per gli Americani venire fuori da questo “*naturismo*”, da questo “*realismo*”. Gli Italiani invece, e gli Europei più in generale, hanno un po' più di esperienza con altre forme di concepire il teatro, con altri attrezzi che gli artisti possono utilizzare. Sono un po' più abituati. Oltre a questo non vedo molta differenza; la gente è uguale dappertutto; forse a New York sono un po' gelidi, pensano di aver già visto tutto, e che nulla li possa più shockare; per esempio in *Mysteries*, nella prima scena, che tra l'altro riprende *The Brig*, un attore sta in piedi in scena rigido per venti minuti. In Italia, e in Europa più in generale, il pubblico partecipa, batte le mani, fischia, fa scherzi, arriva in scena a giocare con l'attore, si sentono tante risate tra il pubblico... è molto interessante! Qui a New York gli spettatori osservano immobili per venti minuti, in silenzio totale. E' una cosa un po' buffa, e non so bene a cosa sia dovuta: forse sono annoiati, o distanti, oppure vogliono mostrare di sapere, e pensano che sia arte ad alto livello, perché il Living Theatre è famoso, quindi il loro silenzio è dovuto al fatto che vogliono sembrare intellettuali. Invece in Italia, nel nostro ambiente, anche nella classe borghese, la gente è molto più vivace, istintiva, un po' più disposta ad entrare nello spirito del lavoro; questa è New York, ma chissà, se vai in Texas e fai uno spettacolo come *Not in my name?* Io ho visto risposte molto diverse da parte del pubblico. Se lo vai a fare per strada a Napoli, gli “*scugnizzi*”, i ragazzi di strada e gli altri giovani entrano proprio nella scena, con gli attori; ma se vai a Ferrara restano ottanta metri lontani dalla scena; è una cosa culturale dal sud a nord in Italia. Bologna è un po' un misto perché ci sono

giovani che provengono dappertutto; ogni città ha le sue caratteristiche specifiche. A New York (e se vedi qualche video di *Not in my name*, ad esempio a Times Square, te ne rendi conto) il pubblico è molto attento, non vogliono avvicinarsi troppo, ma stanno “alla periferia” dello spettacolo; non vogliono essere coinvolti. Quindi è difficile fare una generalizzazione; cerco di non farlo.

IO: A cosa state pensando per il futuro del Living? Quali sono i piani e i progetti cui state lavorando?

GARY BRACKETT: Riprendiamo *Mysteries and Smaller Pieces* che non proponiamo qui a New York da circa dodici/quattordici anni mi pare. Forse faremo *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, se riusciamo a trovare le persone, le energie e soprattutto il tempo di farlo; e continuiamo con i Musicisti Jazz, e altri nuovi che verranno qui a fare concerti. E poi la Poesia: abbiamo due separate ma parallele serie di poesia, grazie a poeti di questo quartiere soprattutto; e poi speriamo di continuare a fare qualche azione sulla strada, come abbiamo fatto. Quindi man mano proveremo a far crescere quello che già adesso stiamo cercando di mettere in piedi, magari con più successo; perché è difficile! Eravamo immersi nell’apertura di questo spettacolo, di questo nuovo spazio, e poi l’archivio... tutto nell’arco di tre/quattro settimane; abbiamo finito questo spazio, montato uno spettacolo enorme, scenografia e tutto il resto, messo a posto l’archivio, tutti questi bagagli che il Living si porta dietro da ormai cinquanta anni.

Era un piccolo miracolo, e poi eravamo stanchi morti per mesi, perché abbiamo fatto lo spettacolo ogni sera. Quindi speriamo di trovare un po’ di respiro, un po’ di energia dopo che l’estate finisce, nuove energie d’autunno, per la nuova stagione... e spero che *The Brig* riprenda con un po’ più di pubblico, e magari troviamo una tournée per *The Brig*, e apriamo *Mysteries*, e apriamo le *Sette meditazioni*, qualche Creazione Collettiva; prepariamo *Maudie & Jane*, e cominciamo un nuovo lavoro, *Eureka!*; e se faremo tutto quello e tutta l’altra roba sarà molto bello, molto dura... ma forte!

Seconda Parte

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Gary Brackett in italiano)

IO: Partiamo da dove ci eravamo lasciati. Tra il 2007 e il 2008 hai guidato il tour di *The Brig*, prima negli Stati Uniti e poi in Europa. Mi racconti un po' come è andato il tour di *The Brig*, in generale, e poi nello specifico la differenza tra la risposta del pubblico americano e la risposta del pubblico europeo, e italiano nello specifico?

GARY BRACKETT: E' andato tutto bene. Ovviamente abbiamo messo su un piccolo gruppo qui, un cast per la tournée; non eravamo tutti insieme: io, Evan e Tom Walker siamo andati a Berlino a ricostruire la scenografia, e quello è stato un piacere perché qui (nel nostro teatro di New York) non c'era spazio per *The Brig*; invece lì abbiamo avuto tanto spazio. Io ho disegnato e poi insieme abbiamo costruito una scenografia molto bella, molto spaziosa in cui era possibile avere lo spazio che per quello spettacolo si voleva. E poi i ragazzi sono arrivati e abbiamo fatto l'apertura di *The Brig*, nello stesso teatro in cui il Living aveva fatto la prima europea nel, mi pare... sessanta ...

IO: Sessantaquattro.

GARY BRACKETT: Sì, sessantaquattro! Era bello! Il teatro era pieno di gente; è andato molto bene, credo che il cast fosse molto unito; eravamo ben preparati.... a quel livello non c'è niente da dire. Lo spettacolo era uguale a quello messo in scena a New York; non c'erano cambiamenti. C'era una configurazione parzialmente nuova del cast, perché avevamo preso dei nuovi ragazzi in California, fuori dal Living, durante la tournée a Los Angeles. C'erano diverse energie, ma in poco tempo abbiamo raggiunto un livello di sincronia, di feeling. E poi la tournée con la scenografia abbastanza grande richiedeva una certa organizzazione per la costruzione e lo smontaggio della scenografia stessa, delle luci e di tutto il resto. La tournée è andata bene: non c'è paragone tra il pubblico newyorkese e quello europeo. In un paio di settimane in Europa ha visto *The Brig* più gente che in tutte le 113 repliche che abbiamo fatto qui a New York. A proposito della tua seconda domanda, credo che il pubblico che viene qui a New

York a vedere lo spettacolo sia uguale a quello europeo: la differenza sta nella quantità non nella qualità. A New York siamo ai margini; a nessuno frega molto del teatro, a nessuno frega molto del Living Theatre. Invece in Europa abbiamo visto un grande entusiasmo per il nostro lavoro. Abbiamo fatto anche dei laboratori a Trieste, Roma, Bergamo in cui ancora si vede un grande entusiasmo per il nostro lavoro. C'è una grande voglia da parte della gioventù europea di conoscere questo stile di lavoro. Negli Stati Uniti i giovani sono immersi in uno stile di recitazione che serve per il Cinema e la Televisione; quindi l'ambiente europeo è l'ambiente giusto per il Living Theatre. Qui a New York, l'abbiamo anche visto con l'apertura di *Eureka!*, viene a vederci poca gente. Non vengono. Chissà perché?! La nuova generazione è ancora più lontana dalla storia del Living, dalla storia del teatro; sono immersi in uno schermo, in un film, nel Cinema, quindi il teatro fa sempre meno parte della loro vita.

Quindi abbiamo avuto delle belle recensioni, ma anche in Europa c'è un grande problema con la Critica: le recensioni sono descrittive. Non c'è una vera Critica. Ci sono poche parole e poche persone che scrivono bene sul teatro. Non dicono niente praticamente; due righe, un paragrafo, e basta. Non c'è un giornale o delle riviste che parlano molto del fenomeno di *The Brig*. Ovviamente ci sono eccezioni, come ad esempio la *Rivista Anarchica* dove scrive Cristina Valenti, alcune cose che si vedono su Internet, vari blog, vari siti... lì qualcosa si trova; ma la vera stampa pubblica solo qualcosina, molto breve... non so, non c'è una profondità di parola nella loro critica, in nessuna parte del mondo.

IO: Prima parlavi dei laboratori fatti durante la tournée di *The Brig* a Roma, a Firenze e in qualche altra città italiana. Tu però poi hai passato tutta l'estate in Italia a fare workshops. In cosa consistono esattamente i workshops che tu organizzi in Italia?

GARY BRACKETT: Di solito partiamo da *Mysteries and Smaller Pieces* perché è la base del nostro vocabolario. E io questa estate ho mirato molto su *Paradise Now*, perché c'è una grande voglia anche qui, tra i ragazzi di New York, di esplorare questo tema, di *Paradise*, perché è un sogno vivente delle nostre anime. Quindi quest'aspetto di quei due spettacoli, *Mysteries* e *Paradise*, è la base dei miei laboratori; poi c'è la biomeccanica ovviamente e i lavori di training fisico. E poi, come in *Mysteries* e *Paradise Now*, lavoro di creazione collettiva. Condivido

la mia ideologia, ma non cerco di imporre queste idee mie o del Living sulle spalle dei partecipanti e degli stagisti. Quindi partiamo dalla “*burning question*” (la domanda scottante), e apriamo una discussione su dei temi che per loro sono importanti, e poi utilizziamo le tecniche di poesia collettiva, di lavoro collettivo, per tirare fuori nuove scene che ovviamente siano nello stile del Living più o meno. Alla fine le mettiamo insieme con altre scene di *Paradise*, di *Mysteries*, e di altri spettacoli. Ho lavorato anche su “*Non c’è più firmamento*” di Antonine Artaud. E alla fine esce uno spettacolo che molto spesso facciamo per strada. E’ un’esperienza molto fertile, molto bella, molto forte, e si vedono persone che mi seguono da un laboratorio all’altro, anche fino a qui, a New York. Ogni mese arrivano una, due, tre persone che vogliono stare col Living, come te. Quindi ancora il Living è valido: la forma, le idee, il metodo di lavoro... sono ancora importanti.

IO: Parliamo un po’ di *Eureka!*, il nuovo spettacolo. E’ uno spettacolo che si basa in parte anche sull’idea di creazione collettiva, e di partecipazione del pubblico. E’ uno spettacolo all’interno del quale non c’è più distinzione tra lo spazio dello spettatore e lo spazio dell’attore. E’ uno spettacolo in cui la musica ha un grande potere, e in cui le immagini video, e quindi anche l’aspetto tecnico che tu hai curato ha una grande importanza. Parliamo un po’ di questo spettacolo e dell’ingranaggio tecnico che c’è dietro?

GARY BRACKETT: Ci sono vari punti di vista, e soprattutto per quanto riguarda l’impiego della tecnologia, Judith Malina, in veste di regista, porta avanti una critica importante. Lei, come allieva di Piscator, ha imparato che dobbiamo utilizzare in teatro tutti i mezzi tecnologici del mondo in cui viviamo; la sua epoca era ovviamente quella delle diapositive o dei film, della scala mobile, della piattaforma girevole: insomma il *teatro totale* di cui parlava Piscator. E Judith e Julian hanno sempre seguito questa strada. Ma oggi ovviamente, anche rispetto agli anni Sessanta, Settanta, Ottanta, tutto è cambiato, dal computer ai video, alle proiezioni e alla musica digitale. Sono tante le possibilità di andare ancora più lontano, ma ovviamente ci sono tanti artisti che sfruttano tecnologie, video soprattutto, installazioni, eventi multimediali, multimedia. E qui al Living non abbiamo utilizzato molto queste nuove tecnologie; io sì, nel mio lavoro, ma il Living molto meno; soprattutto forse non c’era il denaro per tutti gli attrezzi.

Invece quest'anno, o meglio l'anno scorso, abbiamo preso dal Comune di New York una cifra di circa 60000 euro, per comprare gli attrezzi tecnologici (fonica, audio, proiezioni, soprattutto). E quando ad Hanon e Judith è venuta l'idea di fare *Eureka!*, mi hanno chiesto di fare un design per la scenografia di tutto lo spettacolo. Non mi ricordo se abbiamo parlato molto, ma ovviamente abbiamo sempre cercato, almeno io personalmente, di includere questa tecnologia. Quindi ho creato una scenografia e un disegno che erano una proposta di *teatro totale* che sfrutta i video soprattutto, gli schermi, le proiezioni. C'era già l'idea di coinvolgere il pubblico totalmente nello spettacolo, di farlo partecipare. Quindi... non so... a un certo punto è uscito un disegno di questa cupola, una specie di ...planetario, dove tu puoi vedere le proiezioni delle stelle. Io ho avuto questa immagine di un planetario, insieme ad una struttura in cui ci si possa arrampicare su questa cupola. Così, appena il pubblico entra, vede un ambiente in cui subito si capisce che non ci sono sedie, in cui vedono gli attori sopra di loro su questi tubi lucenti, la cupola, e poi in mezzo una sorta di giostra sulle cui pareti i bambini si arrampicano, il tutto mescolato con la scienza. E così credo che questa fusione tra arte, scienza e in questo caso la giostra dei bambini ci abbia permesso di raggiungere questo risultato, con un teatro interamente trasformato per questo spettacolo. Quindi, visto che abbiamo avuto tutti questi nuovi computer, attrezzi, i video, eccetera, abbiamo sempre parlato di raccogliere le clips, le videoriprese e di mescolarle a delle riprese dal vivo, usando un video mixer, in maniera tale da giocare su questo ambiente in cui abbiamo portato l'Universo, l'immagine della scienza, lo spazio stesso ripreso in diretta che con alcuni effetti viene proiettato anche su due grandi schermi. Con altri 50000 dollari avremmo potuto fare anche di più: altri schermi, altre proiezioni, proiettori girevoli, ma va be'! Ci sono i limiti imposti dal denaro. Quindi abbiamo cominciato a raccogliere queste immagini per metterle nello spettacolo. E alla fine, quando tutto era pronto, abbiamo cominciato a proiettare in diretta anche delle immagini dei giorni delle prove, delle prove generali intendo, e queste sono arrivate ovviamente solo all'ultimo momento, e poi un giorno con Judith è venuto fuori un discorso in cui lei sosteneva che lo spettacolo era diventato un film, e lei era molto dispiaciuta: ha detto che non era mai stata intenzione né sua né di Hanon di avere uno spettacolo che sembrasse un film. E io e anche altri attori e attrici non eravamo d'accordo con Judith. Tutti eravamo molto presi dal lavoro che avevamo creato, dalla

scenografia, dalla luce pure. Solo lei ha detto questo, e con una certa ragione direi, perché Hanon anche, racconta Judith, voleva che la gente tornasse a teatro, smettendo di guardare uno schermo, e questo è un po' ironico perché Hanon amava molto i video-giochi, la TV e il cinema. E quindi questa è un po' l'interpretazione di Judith secondo me, perché Hanon era molto preso dagli schermi. Quindi Judith ha detto agli attori: *“Dovete rubare l'attenzione del pubblico da questi due schermi, perché adesso siamo fra due schermi, fra due film, e l'attenzione del pubblico viene più presa dagli schermi e meno dagli attori!”*. E io credo che lei abbia sbagliato. Basta. Era sbagliato, perché io ho visto bene dove vanno gli occhi del pubblico: sì, a volte vanno sugli schermi, ma più spesso gli schermi sono solo il fondale, creano l'ambiente, immagini astratte delle stelle, dei buchi neri, delle loro stesse immagini, questo video feed-back che un po' distrugge in un certo senso la profondità dello spazio. Ho visto che il pubblico non era distratto; piuttosto, tutti hanno detto che le immagini erano molto giuste, che davano una certa profondità extra sulle tematiche dello spettacolo. Quindi credo che abbiamo raggiunto l'idea del disegno di questa esperienza multimediale, e credo bene che a livello di partecipazione del pubblico e a livello di lavoro degli attori abbiamo fatto uno spettacolo con una specie di *soft technology* che non ha rubato l'attenzione, ma che invece ci aiuta a raggiungere i livelli che questo spettacolo si era prefisso, e credo che così sia andato molto bene.

IO: La maggior parte degli attori di *Eureka!*, a parte Tom Walker, sono attori giovani alla loro prima esperienza col Living Theatre. Come li avete scelti e come avete lavorato con loro?

GARY BRACKETT: Disperazione! Non c'era possibilità; ci sono due ragazzi forse da *The Brig*: Anthony che fa Poe, e Isaac... ah! Poi c'è anche Gene, quindi sono tre. Gene lavora con noi da oltre venti anni quasi, e gli altri che provengono dall'esperienza di *The Brig* solo da un paio di anni. Il problema è relativo all'economia: è quella che decide chi lavora con noi a New York. Ci sono attori, membri veterani della Compagnia, che non hanno la possibilità di seguire una programmazione di prove, perché devono lavorare; sono più grandi, hanno altri impegni di lavoro, di economia, di vita, che questi attori giovani non hanno. Vedi che la maggior parte dei ragazzi del cast vivono qui in teatro. Quindi l'impegno di

questo lavoro è molto forte, sia per quanto riguarda il tempo sia per quanto concerne il fisico. Quindi avere un ruolo fisso, pagando un affitto qui a New York rende quasi impossibile per tante persone fare questo lavoro. Per forza abbiamo un nuovo cast, molto giovane, e questo è anche un vantaggio per noi. Lo svantaggio è a livello di profondità, di consapevolezza circa il lavoro del Living: da questo punto di vista il lavoro è molto meno profondo. E credo ci sia stata una specie di necessità di insegnare in poco tempo a questi ragazzi le nostre tecniche; tanti di loro non hanno nemmeno fatto i nostri laboratori. Io non c'ero qui per le prove, anche se all'inizio, quando Hanon era ancora in vita, io ero un po' regista insieme a lui e Judith, e poi, dopo la sua morte, io sono andato via e sono tornato solo per montare la scenografia, le luci e il video. Quindi durante una fase importante del processo di *Eureka!* ero un po' fuori, ma io so come è andata anche perché ho visto anche l'ultima settimana. Sì, è un lavoro collettivo, ma credo comunque che Tom, Gene abbiano avuto un peso un po' più rilevante nel lavoro rispetto agli attori giovani di sicuro; hanno l'esperienza delle nostre forme. Quindi spesso nel nostro lavoro gli attori prendono delle azioni da Judith, ma le azioni si creano nella sala prove. Una ragazza italiana è venuta qui per vedere le prove e lei non capiva perché tutti parlino e non sia chiaro chi sia il regista, non sia chiaro chi sia chi, e questo è bello, ma è anche duro, è un processo difficile... non è così sempre facile. Può essere un po' frustrante; è un altro metodo, ma è secondo me un metodo molto fertile che crea possibilità che altri teatri commerciali non hanno.

IO: C'è una parte dello spettacolo che è già preventivata, nel senso che è già stabilita prima che si vada in scena: i movimenti degli attori e molte altre cose, e c'è una parte dello spettacolo che invece nasce sera dopo sera in scena. Questa nuova parte riguarda ovviamente l'interazione con il pubblico, ed il lavoro che tu fai nella tua parte di *stage* insieme a Patrick e insieme agli altri tuoi collaboratori.

GARY BRACKETT: Sì!

IO: Come lavorate? Cosa fate?

GARY BRACKETT: Noi tecnici?

IO: Sì!

GARY BRACKETT: Un po' torna lo stesso discorso di prima. Abbiamo fatto una preparazione sulle clips, sui video, su tutto ciò che riguarda il lavoro di un VJ. E

facciamo al volo, al momento. Sì, ci sono le clips già preparate, e io dirigo! Ecco! E anche se adesso, dopo cinque repliche e due anteprime, lo schema delle clips che scandisce i vari momenti dello spettacolo è più o meno fisso, viene comunque sempre fatto nuovamente ogni serata, perché ci sono due camere in diretta che non sono molto fisse (nel senso che ad ogni spettacolo riprendono cose diverse); a volte io do ai video-operatori delle indicazioni precise, ma il tutto viene mixato spontaneamente. In questo modo quindi le immagini sono sempre un po' fresche magari, trovo sempre nuove cose; una sera faccio meglio, un'altra sera meno. Quindi sì! La fonica è fissa perché utilizziamo canzoni, tracce che sono fissate; invece il video è un po' più fluido, sì! Abbiamo due operatori che seguono le persone, due videocamere, un'altra la gestisce il VJ, e poi c'è l'addetto alle luci; e durante le due anteprime e le prime due o tre repliche io stavo provando quasi tutto lo spettacolo; non so cosa voi avete sentito dal pubblico; con le cuffie, col microfono, davo indicazioni a tutti: è una pazzia! E' difficile, perché devono sapere dove puntare la videocamera, le luci colorate sulle persone, e poi c'è la parte del VJ: lui ha le sue idee, ed io devo reprimere lui e la sua voglia di fare le sue cose. Sto sempre molto attento alle critiche di Judith, relative al pericolo che lo spettacolo diventi un video-show. Nemmeno io lo voglio! Quindi era necessario limitare le possibilità. Il VJ può fare molto: può lavorare molto con le immagini, e molto in velocità. Quindi si deve giocare su un equilibrio tra le possibilità offerte dalla tecnologia e le esigenze del teatro dal vivo. Bisogna cercare sempre questo equilibrio, e a volte anche spingere oltre il limite, cercando di spingere l'attore, cercando questa lotta fra la tecnologia e i corpi viventi rappresentati dal pubblico. Io credo di essere molto attento anche a quello, e quindi devo sempre stare con un occhio sul video-schermo, un occhio sul mio computer, un occhio sull'atro VJ, e i quattro monitors delle videocamere e i due computer. Quindi sono due computer, due videocamere, con un centinaio di varie clips, e poi le immagini dal vivo, con altre due videocamere che inseguono i movimenti delle persone: quindi è molto ricco a livello di tecnologie... e dunque è un bel gioco!

IO: Prima parlavi delle difficoltà economiche, che sono un po' una costante della storia del Living Theatre. L'ultima volta che noi abbiamo parlato di questo argomento era agosto del 2007 e stavano andando avanti le repliche di *The Brig*

qui a New York, e tu mi hai detto: “*Se tra un anno saremo ancora qua sarà un miracolo!*” Che è successo? Dove...

GARY BRACKETT: L’anno non è ancora passato!

IO: Eh! Era agosto del 2007. Siamo ad ottobre del 2008...

GARY BRACKETT: Eh! Quindi?

IO: Quindi... come siete riusciti ad andare avanti? Questo edificio costa tanto. Mandare avanti il Teatro di Clinton Street...

GARY BRACKETT: Eh! Con il sacrificio del denaro di Judith Malina, e con i soldi ricavati dalla vendita dell’archivio. Va bè! Questi sono così... gossip... ma siamo abbastanza trasparenti. Dopo la morte di Hanon, è sopraggiunta la necessità di creare delle nuove strutture amministrative, e non siamo ancora arrivati a quel punto. Siamo messi ancora molto male. Io ripeto: “*Se siamo qui fra un altro anno sarà un miracolo*”. Un teatro non può vivere così; dobbiamo avere una struttura più in gamba, perché quando finiamo il denaro dell’archivio, quando finiamo il denaro della vendita dei quadri di Julian Beck... perché è con quei soldi che stiamo pagando l’affitto adesso. Sinceramente non so come continueremo: sì! C’è un po’ d’entrata dalla tournée di *The Brig*, ma è vero anche che ci sono poche date per *The Brig* quest’anno. Quindi mi preoccupa molto, e per questa ragione io mi sto creando anche una vita in Italia parallela a questa vita qui newyorkese, perché New York non sostiene questo sogno qui. E non lo so. Non siamo ancora in grado di parlare di un futuro sicuro qui, e ovviamente non c’è nessuno pagato a un livello di stipendio sufficiente per sopravvivere. È un livello di crisi ancora.

IO: Parliamo del futuro prossimo, non di quello tanto lontano. Il prossimo anno, quindi nel 2009, si celebrano i cinquanta anni dal debutto di *The Connection*. Quindi credo che il Living vorrà riproporlo. Però, oltre a questo progetto, ci sarà probabilmente anche una nuova tournée di *The Brig* in Europa. E inoltre, cercherete di portare anche *Eureka!* in tournée?

GARY BRACKETT: Non lo so! Dipende! Va bè! Se c’è la voglia, sì, si può fare questo spettacolo anche senza questa scenografia: i proiettori, i video, gli schermi si possono portare in giro; per la struttura della cupola invece, e per la struttura del ponteggio il discorso si fa molto più impegnativo, anche perché in Europa gli impresari, i manager delle tournée vogliono spettacoli con duecento, trecento, quattrocento persone per una serata, ed *Eureka!* non è quello, così come si

presenta adesso, secondo questo disegno qui. Qualcuno ha proposto di fare *Eureka!* fuori, in uno spazio aperto: sono d'accordo, può essere fatto fuori, con molta più gente, ma il problema è che con duecento o trecento persone sullo stesso piano di dodici attori non credo che lo spettacolo funzioni allo stesso livello. Magari con cinquanta attori sì. Quindi ci deve essere una specie di corrispondenza fra il numero degli attori e la quantità di pubblico. Secondo me si genera una forte perdita se tutto lo spettacolo viene visto dal pubblico seduto: lo spettacolo funziona con la partecipazione del pubblico, e quindi per la tournée bisognerebbe trovare degli spazi molto specifici, che sposino le esigenze della nostra scenografia, e con una quantità di pubblico limitata, altrimenti *Eureka!* non funziona secondo me.

IO: *The Connection?*

GARY BRACKETT: *The Connection* è molto problematico, perché è uno spettacolo molto incentrato su un periodo specifico, in cui quel jazz che viene utilizzato, in cui quel linguaggio degli attori, del testo, del copione era ancora contemporaneo: i Beat, i jazzisti, erano in giro e vivevano le stesse cose che si vivono sulla scena di *The Connection*; e questa è la rivoluzione che quello spettacolo ha fatto. Non c'era molto bisogno di recitare: era solo necessario suonare, anche come attori. Quindi oggi, secondo me, non è più valida quella musica, non è più valido quel linguaggio che si trova nel copione. Il jazz ormai è cambiato, il jazz di oggi è free jazz; è molto diverso da quella melodia, da quelle forme di Be-bop di Charlie Parker in cui si può seguire una melodia. Oggi ormai il jazz è commerciale, oppure è diventato free jazz, in cui tutto è molto caotico, molto scomodo secondo me; è un'altra esperienza, e il linguaggio è molto diverso. Quindi Judith parla di fare uno spettacolo un po' fuori dal tempo, sulla base di un tempo universale, ma secondo me viene molto difficile. Per quanto riguarda le droghe di oggi, si sa, hanno causato in tutto il mondo una peste, un'esplosione di tossico-dipendenti, soprattutto dipendenti da eroina, ma nell'ambiente newyorkese e negli Stati Uniti la droga che circola di più è la cocaina e poi le pasticche: quindi è un altro ambiente. E poi, anche per quanto riguarda i musicisti... non so... ho un grande dubbio, anche se ho preso un ruolo nel cast; non lo so come viene; ci sono molti dubbi, dobbiamo possedere questo spettacolo in un modo nostro, e non so come; ripeto, è un po' problematico.

IO: Per chiudere, è un Living che sta metà a New York, ma metà anche in Europa...

GARY BRACKETT: Sì, c'è un gruppetto che si è formato questa estate... va bè! Come ti dicevo ieri, il Living è sempre temporaneo: molte cose cambiano nell'arco di un anno, un mese, una settimana... diciamo che ogni quattro o cinque mesi si cambia. Ovviamente il gruppo di *The Brig* non è il gruppo di *Eureka!*, e il gruppo di *Mysteries* dell'anno scorso è molto diverso dal gruppo di *Eureka!*. Anche per quanto riguarda la mia esperienza degli ultimi venti anni ti posso dire che ho avuto tante, varie configurazioni di gruppi, a Napoli, a Roma, a Trieste, e adesso c'è un altro gruppo in Italia formatosi in varie città, e con un piccolo appoggio della città di Carrara stiamo cercando di creare una nuova sede europea in Italia. Quindi ci sono tanti problemi, tanti ostacoli in merito a questo. Quindi il Living è sempre chi è che fa; non c'è un copyright. Siamo sempre felici quando un altro gruppo si trova, magari sotto la direzione di Tom, o la mia, oppure di Catie Marchand, che creano gruppi, che continuano, spesso cambiano nome, cambiano idee, fanno la loro strada, va bene! Credo che per *The Connection* avremo un altro gruppo ancora. Chissà se questi giovani, le ragazze, le donne non trovino una parte, un ruolo in *The Connection*. Quindi tocca a loro e a noi avere un'altra strada parallela: teatro di strada, laboratori qui a New York. Il che è difficile, per la stessa ragione di prima: l'economia... il patibolo! Vedremo: tutto cambia.

IO: C'è una parte relativa alla nuova apertura del Living qui a Clinton Street che io non ho potuto vedere: parlo dei mesi che vanno da settembre a dicembre del 2007, e quindi di *Mysteries and Smaller Pieces* e di *Maudie and Jane*.

GARY BRACKETT: Sì!

IO: Mi racconti brevemente come è andata?

GARY BRACKETT: Io ho fatto la regia di *Mysteries* insieme con Judith, e *Mysteries* è sempre uno spettacolo che riproponiamo spesso: è alla base del nostro repertorio. L'abbiamo ripreso per il quarantesimo anniversario, nel '94, e poi l'abbiamo sempre avuto con noi in giro in Europa, e poi l'abbiamo messo in scena dopo *The Brig* anche perché *Mysteries* è stato creato dopo *The Brig*; era un buon gruppo quello che lo scorso autunno ha messo in scena qui *Mysteries*, ma purtroppo l'impatto sui giornalisti e sui critici è stato negativo, perché il cinismo

del postmodernismo newyorkese non predilige di certo i classici; non lo so perché! Come *The Brig*, *Mysteries* è un classico che ha cambiato il teatro; e loro non capiscono perché quello spettacolo sia ancora valido, perché invece per gli attori è molto valido, per il pubblico è molto valido; quindi al livello di consumismo i critici prendono le parti di questo postmodernismo che per me è molto cinico, basato sul relativismo, su questo modo di essere basato sull'idea che tutto sia stato già fatto, e che bisognerebbe proporre sempre qualcosa di nuovo. Io non seguo questo pensiero: secondo me torniamo all'idea che abbiamo qualcosa da dire, e *Mysteries* parla di sacralità, del dolore, della sofferenza, della speranza, del corpo dell'attore e della sua presenza in scena, del suo contatto col pubblico, dei riti; *Mysteries* ha ancora molto da dire, e noi ci tenevamo a farlo. Se i critici distruggono questa possibilità di apertura con il pubblico, allora la loro opinione non è giusta. Il lavoro dei critici non è quello di esprimere la loro opinione: questo è importante. Il lavoro dei critici è di scrivere, di criticare... non lo so: c'è una differenza di significato fra "criticare" e "dare un'opinione". Loro compito è quello di inquadrare il fenomeno sociale, l'arco delle arti moderne. Sì! Torna la domanda di prima. La profondità dei critici nel parlare del teatro oggi è molto superficiale. Dobbiamo parlare più di lavoro sociale e di politica, perché come teatro politico *Mysteries* è ancora valido. Poi *Maudie and Jane*: era uno spettacolo un po' fuori Living. L'hanno rifatto dopo un grande successo in Italia con Judith. Era abbastanza tradizionale come spettacolo. Abbiamo messo anche qui più o meno quello che avevamo messo in Italia. No, era carino! Ma non era il mio stile di lavoro: due persone in scena per me sono un po' limitate. Beh! Anche lì il problema sono stati in parte i critici, che hanno un po' rovinato l'esperienza per il pubblico. I critici hanno troppo potere negli Stati Uniti, a New York. Se scrivono qualcosa di negativo su uno spettacolo il pubblico non va a vederlo. Quindi, cosa devi fare? Devi avere un pubblico di sostenitori, una comunità formata dal nostro pubblico che possa sostenere questo teatro, e quella ci manca ancora qui a New York. Per *Eureka!* la prima settimana sono venute quante persone? Se non conti le anteprime, dall'apertura quaranta persone, e basta. Questo è tragico! Terribile! Ed è colpa dei giornalisti, della economia, della pubblicità. E' un po' un nostro fallimento qui quello di non aver creato una comunità ampia che prenda parte a questo nostro spettacolo. Non so dove sia il nostro pubblico. Dove sono? Dove siete?

INTERVISTA a KENNETH BROWN:

Autore “The Brig”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'agosto del 2007 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Kenneth Brown in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: Lei ha veramente vissuto l'esperienza raccontata in *The Brig*.

Perché ha scelto di narrarla proprio attraverso uno spettacolo teatrale?

KENNETH BROWN: Originariamente io avevo composto *The Brig* sottoforma di Poema, e poi di Racconto, e mi sono accorto che l'impatto dell'esperienza in quel modo non era strasmesso a fondo sulla pagina, e che l'unico modo per comunicare davvero la mia esperienza era quello di metterla su una scena, di farla rappresentare. Così ho scritto il copione, senza sapere bene se sarebbe stato destinato al teatro o al cinema. Ma il modo in cui l'ho scritto era tale per cui poteva diventare sia un'opera teatrale, sia un film; perché io sapevo che nessuno avrebbe compreso questa esperienza semplicemente attraverso la sola lettura, e che avrebbero avuto bisogno di vederla rappresentata per poterla davvero capire. E alcuni dei miei amici, che hanno preso parte a questo spettacolo, dirigendolo e lavorandovi, mi avevano detto che gli attori leggevano il copione di *The Brig* e non lo capivano, fino a quando non l'hanno veramente rappresentato: è stato allora che hanno iniziato a comprendere quel tipo di realtà e la natura di certe situazioni.

IO: Quando *The Brig* è stato messo in scena per la prima volta, nel 1963, denunciava una realtà all'epoca ancora sconosciuta. Poi sono stati realizzati film come “*Full Metal Jacket*” e “*Platoon*”; ma soprattutto, oggi, gli spettatori hanno ben in mente le immagini delle prigioni militari americane, che provengono dall'Iraq e da Guantanamo. Crede che *The Brig* possa avere oggi un effetto analogo a quello ottenuto quarantacinque anni fa?

KENNETH BROWN: Ovviamente ha lo stesso effetto, perché noi abbiamo avuto venticinque o più recensioni di questo spettacolo, e la prima volta che è stato

realizzato ha vinto cinque *Obie Awards*, e la stessa produzione che adesso sta andando in scena ne ha vinti due. Così ovviamente lo spettacolo ha un impatto sulla gente, che lo identifica con quanto avviene oggi nel mondo.

IO: Quali sono, secondo la sua opinione, le differenze più significative tra la messa in scena di *The Brig* nel 1963 e quella di oggi?

KENNETH BROWN: Questa produzione è quasi identica a quella che abbiamo realizzato nel 1963. C'è una cosa interessante che accade: sono state realizzate un centinaio di messe in scena di *The Brig* nel mondo; molte di esse sono state fatte in ambito universitario, ma alcune sono state realizzate da professionisti, in Canada, in Norvegia, e in molti altri posti, ed io ho assistito ad alcune di esse. C'è una universalità in questo spettacolo; ma io non so davvero spiegarla, anche se ho visto molte produzioni di *The Brig*.

Quando gli attori iniziano a fare le prove di questo spettacolo è sempre la stessa cosa. E' qualcosa che porta gli attori al di là della consapevolezza della materia trattata; e loro cominciano a comportarsi in un certo senso come prigionieri e guardie; le situazioni sono variabili, e i prigionieri dovrebbero essere capaci di fare le guardie così come le guardie dovrebbero essere in grado di calarsi nei panni dei Marines. Ma qualcosa accade quando loro realizzano questo spettacolo, qualcosa che lo rende fortemente senza tempo, perché ogni produzione non ha mai visto questo spettacolo, ma le cose che si verificano nelle varie messe in scena sono basilarmente le stesse. E io penso che ciò accade perché ci sono così tanti dettagli nel copione. Le persone che vedono la produzione del Living Theatre dicono cose del genere: "*Ma quanto di questo spettacolo è scritto su carta?*" e io dico: "*Leggi il copione; è tutto scritto.*" Le persone, quando assistono a questo spettacolo, non credono che tutti i movimenti e tutti i comportamenti e tutti i regolamenti di questo spettacolo sono scritti su carta; che tutto quello che Judith ha fatto quando ha messo in scena questo spettacolo è stato di tradurre ciò che era scritto sulla pagina in ciò che accade sul palcoscenico. Anche tutti gli altri che hanno diretto questo spettacolo hanno fatto la stessa cosa; così questa è la ragione per la quale lo spettacolo è sempre lo stesso.

IO: Qual è la sua opinione circa l'attuale guerra in Iraq e l'Amministrazione Bush?

KENNETH BROWN: Questa è una bella domanda. Io credo sia ridicola: l'amministrazione Bush è un'amministrazione criminale; voglio dire che queste persone stanno commettendo dei crimini e costituiscono delle minacce contro la Costituzione degli Stati Uniti d'America. Loro sono interessati alle ricchezze degli Stati Uniti, e cioè al denaro della gente, e questo denaro è distribuito tra la gente più ricca al mondo al fine di produrre armi, e uniformi, e tutto ciò di cui necessitano per la guerra. E tutto ciò che fanno è arricchire ulteriormente chi è già ricco. E questo costituisce il primo passo verso la tirannia; quando chi è già ricco cerca di diventare ancora più ricco nascondendosi dietro ragionevoli vessilli, ci troviamo già dinanzi ad una prima forma di tirannia.

Inoltre la guerra non è più legale, ed è interamente basata su menzogne; non ha nulla a che vedere con l'11 Settembre, e non esiste alcuna giustificazione per l'esecuzione di Saddam Hussein, anche se è stato una persona orribile quando ha avuto il potere nelle sue mani. Lui ha ucciso persone, ma non può essere paragonato alla natura del sentimento assassino che l'invasione dell'Iraq da parte degli Stati Uniti ha generato, perché l'invasione statunitense dell'Iraq ha aumentato la violenza in quel Paese un milione di volte in più di tutti quei movimenti radicali del mondo; uccidere le fazioni opposte è la stessa cosa che uccidere Americani.

L'amministrazione Bush, al fine di compiere la sua attività criminale, sta cercando di neutralizzare il concetto di Costituzione Americana, con i suoi Diritti Civili. Tutte queste cose che ho menzionato costituiscono delle validissime ragioni per le quali il Presidente e quelli che lo circondano dovrebbero essere incriminati, ma questo non succede, perché democratici e repubblicani assomigliano alla gente molto ricca che cerca di incrementare ulteriormente la propria ricchezza e di proteggerla da coloro che controllano questo Paese.

IO: Possiamo considerare *The Brig* una metafora della vita? Ciascuno di noi, cioè, può essere ora "prigioniero" ora "guardia", ora vittima ora carnefice, a seconda delle circostanze, e cambiare continuamente il proprio ruolo nella società, giorno dopo giorno, proprio come succede agli attori di *The Brig*, che, sera dopo sera, si scambiano di ruolo, diventando ora prigionieri ora guardie?

KENNETH BROWN: In verità credo di no. Tennessee Williams era un mio amico; quando lui venne a vedere *The Brig* disse: "*E' una fantastica allegoria*

della società contemporanea!”. Io credo che quello che Tennessee voleva dire era che ci sono prigionieri e guardie in ogni aspetto della società americana, e che la loro presenza è talmente evidente che lo spettacolo risulta una metafora delle condizioni dell’esistenza della società americana. Nel mondo reale i prigionieri diventano guardie e le guardie diventano prigionieri?... Qualche volta accade, ma non così spesso.

INTERVISTA a TOMMY McGINN:

Attore “The Brig”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell’agosto del 2007 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L’intervista è stata rilasciata da Tommy McGinn in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: Una breve presentazione.

TOMMY McGINN: Mi chiamo Tommy McGinn, ho 23 anni; ho studiato teatro al College, ho frequentato corsi di recitazione e mi sono laureato a maggio. Questa è la prima produzione importante alla quale prendo parte.

IO: Come hai conosciuto il Living Theatre?

TOMMY McGINN: Ho sentito parlare per la prima volta del Living Theatre al College, durante un corso di storia del teatro; in quell’occasione ho iniziato a studiare la loro storia, il loro passato, cosa avevano fatto durante gli anni Sessanta, quanto sono stati influenti soprattutto per quel che concerne la capacità di rompere i vecchi schemi teatrali e di introdurre nuove modalità di fare teatro, e nuove esperienze teatrali. Questa è una delle ragioni per cui è stato così entusiasmante diventare parte di questa realtà; anche perché so che il Living Theatre si dedica alla creazione di cose nuove e particolarmente interessanti, e tutto ciò è entusiasmante.

IO: Mi racconti un po’ della tua esperienza al Living, del tuo rapporto con Judith Malina, e con Kenneth Brown, lo scrittore di *The Brig*, che tra l’altro ha davvero vissuto l’esperienza narrata?

TOMMY McGINN: Io adoro Judith; credo sia una persona eccezionale e una fantastica regista, e ciò che amo di lei è che quando lei parla ciò che dice è rilevante e importante; i suoi discorsi hanno molto valore, perché di certo lei ha più esperienza della maggior parte delle altre persone che lavorano in questo teatro in questo momento. Judith è la linfa del Living sin da quando lei e Julian hanno creato dal nulla questa fantastica Compagnia che continua ad esistere oggi.

Per me è un privilegio vedere questa Compagnia al lavoro, sentirmi parte della sua storia, sentire che posso imparare molto lavorando al suo interno; e lo stesso discorso riguarda anche Kenneth Brown. Lui ha parecchie storie ed esperienze nel corpo dei Marines e in teatro; così il suo aiuto per la realizzazione dello show risulta fondamentale: ascoltarlo e parlargli è importante per imparare come interpretare bene il ruolo di un Marine. Assieme loro creano una esperienza singolare, Kenneth con la sua scrittura e Judith con la sua regia: per quest'arte si ha bisogno di esperienza; è fondamentale.

IO: Kenneth Brown è stato un Marine. Perché, secondo te, oggi, molti giovani decidono di diventare Marines?

TOMMY McGINN: Io penso che questa decisione abbia molto a che vedere con il bisogno di sicurezza; credo che sia una scelta che attrae molti perché funge da struttura per le persone che hanno bisogno; la natura umana si crea una struttura all'interno della quale a ciascuno viene detto ciò che deve fare; e questo risulta comodo, perché noi non dobbiamo creare se c'è già qualcuno che ci dice cosa dobbiamo fare. Così penso che in questo modo le persone giovani che non hanno ancora idea di cosa vogliono, preferiscano allinearsi a questa struttura; credo sia questo il motivo principale per cui molti giovani ragazzi scelgono di servire la Patria.

IO: Come tutti gli altri attori dello spettacolo, anche tu interpreti ruoli diversi in *The Brig*, ma il ruolo che reciti con frequenza maggiore è il “numero sei”; è un ruolo molto particolare all'interno del copione. Cosa provi quando, durante il secondo atto, il numero sei “esplode” e viene portato via con la camicia di forza?

TOMMY McGINN: Necessita una grande costruzione alle spalle; l'intero spettacolo è per il numero sei una graduale progressione verso l'esplosione.

Nel mio caso, quello che mi aiuta in maniera determinante è avere una stretta relazione col prigioniero numero cinque, perché quando lui va via, la sua partenza dovrebbe determinare un forte timore in me: il numero sei non sa cosa accadrà dopo che il prigioniero numero cinque è uscito; il numero sei non sa chi prenderà il suo posto; la sua preoccupazione è che sarà completamente differente e che sarà nei guai per colpa sua; e “sei” non può sopportarlo, lui non riesce più a vivere in questa prigione perché lui è più anziano del resto dei prigionieri; sta nei Marines

da più tempo rispetto agli altri, e ha un certo modo di vedere le cose; così quando vede le altre persone rompere il guado, questo lo colpisce nel profondo, e questo è quello che succede quando il numero cinque esce: “*sei*” emette il suo ultimo respiro e poi esplode; lui vuole rompere quella restrizione ed esistere al di fuori di essa.

IO: Quali sono i suggerimenti che Kenneth Brown ti ha dato per interpretare questo ruolo?

TOMMY McGINN: E’ interessante perché Ken non mi ha parlato molto del numero sei, ma lui mi ha detto parecchie cose circa il ritmo di “*sei*”; mi ha spiegato come va su, e poi precipita giù e poi diventa calmo; per poi tornare di nuovo su e precipitare di nuovo rapidamente. Ken mi ha spiegato tutto questo per entrare meglio nel personaggio. E’ molto significativo ciò che lui suggerisce, e non solo a me, ma a tutti gli attori. Tutto questo rientra nella concezione che sta alla base della “filosofia del Living Theatre”: durante le prove ciascuno ha la responsabilità di insegnare agli altri, di dare qualcosa agli altri, per migliorarci a vicenda. E’ molto utile ascoltarsi a vicenda e considerare le opinioni altrui.

IO: C’è un momento, nello spettacolo, durante il quale “*sei*” non è sul palcoscenico, ma in realtà tutti gli spettatori lo ascoltano urlare... tu sei prima sul palcoscenico e subito dopo fuori dal palcoscenico, ma comunque, in un certo senso, rimani sempre al centro della scena, nel senso che il pubblico segue te, la tua azione. Come vivi questo particolare momento dello spettacolo?

TOMMY McGINN: E’ un momento molto difficile, soprattutto perché quando sei sul palcoscenico è molto facile non vedere il pubblico (qualche volta!), o comunque sentirsi dentro la prigione, ma quando “*sei*” entra nella cella di isolamento ci sono un sacco di cose che non appartengono alla prigione e allo spettacolo: ci sono le casse acustiche, gli attrezzi e una serie di strumenti che non appartengono alla scena, per cui ti senti fuori da *The Brig*, ma al contempo partecipi di cosa accade sulla scena. Per cui io credo che questo momento richieda una sospensione della credulità, e cioè richieda all’attore di rimuovere quella parte che può riconoscere le cose che stanno fuori dalla scena, e di concentrare semplicemente tutta la sua attenzione su ciò che succede fuori da quella stanza; io devo proiettare tutto me stesso sulla scena, sia vocalmente sia

mentalmente; io devo trasmettere la mia esperienza sulla scena, perché quando sono fisicamente circondato da cose che non appartengono a *The Brig* è complicato. E' un momento un po' complicato.

IO: Sempre a proposito di questo ruolo, tutto *The Brig* è costruito sulla base delle teorie sulla Biomeccanica di Mejerchol'd. Tutti gli attori sulla scena dovrebbero risultare una sorta di macchina, ciascun attore dovrebbe conoscere il proprio corpo molto bene, e sapere a fondo come muoverlo. Questa è una strada per rendere il proprio corpo libero in un certo senso, e io penso che questo risulti ancora più evidente nel caso di questo ruolo, il "*numero sei*", appunto. Cosa pensi a questo proposito?

TOMMY McGINN: E' molto vero quello che tu stai dicendo a proposito della libertà che è concessa dall'abbandonare la propria libertà. Io identifico l'intero spettacolo con le montagne russe (quando sei un prigioniero), perché hai dei passi esatti da fare, un ordine e una fila da rispettare, non puoi uscire dai blocchi prestabiliti per la marcia, ti devi sempre muovere in un certo modo, tutti dobbiamo girare ritmicamente dando una forma precisa ai giri. Così ti senti come se fossi su un carro-merci, su un treno, o sulle montagne russe appunto, e hai l'impressione di muoverti sopra un carro.

E per quanto riguarda il "*numero sei*"... tu stai marciando, marciando, marciando, e ti senti un robot, sei una macchina; ma poi improvvisamente qualcosa cresce dentro di te e invade il tuo corpo, e tu non puoi contenerla, e quando tu cerchi di star dritto e di contenerla ecco che la esponi ancora di più. Così per il "*numero sei*" è molto importante sentirsi parte di questa macchina, perché senza questo sentimento non ci sarebbe contrasto, e quindi una direzione verso la quale fuggire. Io ho scoperto che per me, quando interpreto il "*numero sei*", è molto importante marciare, marciare tanto; perché il ritmo della marcia ti dà il senso della macchina, e della disumanizzazione, e questa disumanizzazione è ciò che genera l'esplosione, è la miccia che fa esplodere il fuoco. E' importante, è importante avere questo ritmo opprimente sulla scena, cosicché tu possa romperlo.

IO: Secondo Artaud la violenza a teatro dovrebbe avere un effetto omeopatico, dovrebbe cioè poter curare la violenza della vita reale. Sei d'accordo?

TOMMY McGINN: Io penso possa essere vero; credo che più la violenza è autentica, più essa può indurre la gente a capire quanto sia terrificante. In questo spettacolo non c'è nulla che la glorifichi, né qualcosa che la condanni. In quello che facciamo non c'è nessuna frase a favore o contro qualcosa. Lo spettacolo si limita semplicemente a mostrare la verità relativa al modo di vivere dei Marines. La violenza è talmente reale che genera un profondo sentimento di repulsione nella gente, cosicché loro non faranno nulla che abbia a che fare con essa perché loro possono vedere quanto terribile sia. Credo che vedere la violenza in scena e la sue conseguenze possa convincere la gente a non voler creare situazioni analoghe nella propria vita reale.

IO: Dimmi liberamente qualcosa che senti di voler dire su questa tua esperienza, qualcosa che vuoi dire e che non è emerso dalle domande precedenti.

TOMMY McGINN: Io ritengo che lo spettacolo e il modo tramite cui ci prepariamo per esso e la costante richiesta di spingere te stesso, come artista, per essere completamente presente in ogni momento è qualcosa di veramente unico circa lo spettacolo. Io non ero mai stato prima in uno spettacolo in cui dovevo essere presente in ogni singolo momento in cui ero sulla scena. Ed è questo il motivo per cui questo spettacolo è così forte, perché ti obbliga ad essere lì veramente: tu devi veramente provare quei sentimenti, devi davvero andare sino in fondo, tu devi veramente vivere quella situazione, e il Living Theatre si è sempre basato su questa nozione di fondo, e sul fatto di esperire davvero ogni situazione come un attore, e non come un ruolo; tu porti te stesso dentro il ruolo che interpreti: io sono Tommy, interpreto il “numero sei”, di conseguenza sto sperimentando quella dimensione; quello che porto sempre con me è la sensazione e il desiderio di spingere sempre me stesso oltre quel limite; e questo è un regalo, qualcosa che mi è stato dato dal Living Theatre, e io porterò questo insegnamento con me.

IO: Mi puoi parlare della realtà teatrale di New York? Come convivono la realtà di Broadway, di Off Broadway, e di Off Off Broadway in questa metropoli?

TOMMY McGINN: E' una realtà che presenta diversi aspetti: è frustrante e bellissima allo stesso tempo. E' bellissima perché ci sono tantissimi spettacoli nello stesso momento tra cui puoi scegliere a New York, ci sono tante possibilità di

scelta per gli spettatori che possono vedere compagnie e spettacoli differenti, dagli spettacoli di Broadway, a quelli di Off Broadway e di Off Off Broadway. Esistono così tante occasioni per un attore e per un teatro. Ma allo stesso tempo è molto facile perdersi tra questa offerta, ed è facile dimenticare cosa tu vuoi veramente fare. Io credo che molte persone facciano teatro giusto per farlo, ma è più importante se fai teatro con una missione, per cercare di cambiare qualcosa, per portare qualcosa alla gente, per cambiare le persone in qualche modo. Io penso che questo sia qualcosa di cui New York abbia molto bisogno, il tipo di teatro che il Living Theatre fa, un teatro finalizzato a stimolare cambiamenti sociali. Attori e artisti di teatro mostrano alle persone loro stessi, e la gente potrebbe decidere di migliorarsi. Io credo che questa sia parte della mia missione come artista, dare origine a un cambiamento, formare veramente la mente degli spettatori che vengono ad assistere agli spettacoli proposti da questo teatro. New York è dura perché è così grande. Se tu non sei parte di Broadway tu hai la sensazione di non avere successo, solo perché non sei parte di uno spettacolo di Broadway, e questo deve cambiare. Tu puoi avere successo se tu sei con altri artisti che danno tutto quello che hanno e che creano cose; questo è un successo, quando tu riesci a collaborare davvero e a creare qualcosa di più grande di te stesso, essendo parte di un collettivo... questo è la chiave del successo.

IO: Ho visto gente entusiasmarsi e applaudire a dismisura per spettacoli di Broadway, che non sono assolutamente all'altezza del tipo di teatro proposto dal Living. Tu conosci bene la situazione economica del Living, e quante difficoltà finanziarie si stia trovando ad affrontare. Perché, secondo te, in una città come New York, si verifica una situazione di questo tipo?

TOMMY McGINN: Penso che questo sia parte della cultura americana. La gente vuole vedere spettacoli stupidi perché loro preferiscono la televisione e i film e le cose che riescono a intrattenerli e a farli divertite; loro vogliono applaudire, e vedere solo spettacoli divertenti. Loro non vogliono vedere questo tipo di teatro (*del Living Theatre*) tutto il tempo, perché questo teatro entra dentro di loro, li penetra. E' diverso quando tu guardi qualcosa come Broadway, qualche volta in verità, perché qualche altra volta alcuni spettacoli di Broadway sono davvero belli e hanno un certo effetto sugli spettatori; qualche volta invece questo teatro commerciale è finalizzato solo a intrattenere, e si mantiene lontano dallo

spettatore; lo spettatore può mettere al sicuro il proprio stato emotivo da ciò che sta guardando, può applaudire, e sentire che si sta divertendo. Ma questo tipo di teatro (*proposto dal Living*) rende ciò impossibile. Tu non puoi tenerti lontano da questa esperienza, tu sei intrappolato con i prigionieri, e sei costretto a vivere con loro attraverso la loro esperienza. Io ritengo che ciò costituisca una esperienza ardua perché gli spettatori non si divertono, ma loro stanno davvero facendo esperienza di qualcosa, e io penso che questo sia molto più considerevole di qualsiasi spettacolo commerciale e divertente che suscita solo facili e superficiali applausi.

IO: Il Living Theatre è nato come una “*Comunità teatrale*”. Qual è oggi l’atmosfera in questa Compagnia?

TOMMY McGINN: Io credo che il Living mantenga parecchio del suo spirito comunitario, ma è una nuova comunità perché adesso è molto giovane di nuovo, un sacco di nuovi giovani membri sono entrati a farne parte, specialmente per realizzare *The Brig*. E’ una Comunità, ma c’è una Comunità di veterani che è una parte molto importante del Living Theatre sin dall’inizio e esiste tuttora, e poi c’è questa nuova Comunità di giovani attori e artisti, che sono entrati a far parte di questo teatro per darvi nuova vita e nuovo sangue. Così sarà interessante per il prossimo spettacolo vedere come questa nuova Comunità e la Comunità più anziana si fonderanno e troveranno un modo per esistere insieme, perché in questo momento c’è un sentimento non di separazione, ma un tentativo di imparare a conoscersi a vicenda, perché noi non ci conosciamo ancora.

INTERVISTA a ANDREW GREER:

Attore “The Brig”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell’agosto del 2007 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L’intervista è stata rilasciata da Andrew Greer in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: Una breve presentazione.

ANDREW GREER: Mi chiamo Andrew Greer, ho 23 anni e faccio parte di *The Brig*, una produzione del Living Theatre. E’ una esperienza intensa: devo correre per circa venticinque minuti e ricevo pugni circa sette volte durante lo spettacolo, anche se non ho fatto nulla di sbagliato.

IO: Come sei venuto a conoscenza del Living Theatre?

ANDREW GREER: Ho conosciuto il Living al College. Poi sono venuto al corrente dello show on-line, mi sono iscritto al provino, sono venuto qui, mi sono preparato fisicamente allenandomi per un mese cinque ore al giorno e ho guadagnato un posto nel cast. Questo non è quel tipo di spettacolo per cui ti basta imparare un monologo, e entrare in un ruolo che tu non comprendi davvero. E’ quel tipo di spettacolo che ti porta completamente dentro, e che poi ti riporta indietro dove ha bisogno di te.

IO: Mi parli un po’ della tua esperienza all’interno di questa Compagnia e in questo Teatro?

ANDREW GREER: Questa è la prima Compagnia teatrale cui appartengo in cui “*ci facciamo le note*” reciprocamente. Può essere difficile, ma un sacco di volte puoi ricevere delle note da qualcuno di diverso dal regista, e in questo modo puoi avere una prospettiva da qualcuno che si trova sulla scena con te. Io ritengo che questa sia una cosa molto valida, anche se a volte la gente prende queste note sul personale, ma nel complesso io credo sul serio che, per questa esperienza in particolare, tutto ciò sia di grande aiuto.

IO: Tu ti sei da poco laureato in Teatro presso un College di Boston. Cosa hai studiato circa la storia del Living al College?

ANDREW GREER: Sì, il Living Theatre ha visitato l'Emerson College, cioè il College che io frequentavo a Boston. Loro vennero circa tre anni fa, per realizzare una intera performance. Io ho conosciuto Tom Walker, che è uno dei membri stabili della Compagnia, credo ci fosse anche Hanon in quella circostanza. Quella è stata la mia prima esperienza con il Living Theatre, non ne avevo mai sentito parlare prima. Loro sono una Compagnia politicamente molto impegnata, e quello che loro cercano di fare è di cambiare il modo che le persone hanno di guardare il mondo, e loro cambiano completamente gli attori, così loro costituiscono degli esempi.

IO: Le repliche di *The Brig* termineranno a fine settembre, ma le attività del Living Theatre, ovviamente, proseguiranno. Hai intenzione di continuare a far parte di questa Compagnia e recitare nei prossimi spettacoli del Living?

ANDREW GREER: Sì, continuerò a far parte del Living, e parteciperò ai prossimi spettacoli. Io credo che ci siano tanti giovani e talentuosi attori coinvolti, e vorrei rimanere con loro il più lungo possibile; così rimarrò qui per le prossime diverse produzioni cui voglio prendere parte.

IO: La prossima produzione del Living sarà *Mysteries and Smaller Pieces*. Prenderai parte anche a questo spettacolo?

ANDREW GREER: Sì, ho deciso di recitare in questo spettacolo.

IO: Sai qualcosa riguardo *Mysteries*?

ANDREW GREER: Magari sapessi! L'unica cosa che davvero so è che sarà un'esperienza completamente diversa da quella di *The Brig*. Così, invece di partire immediatamente, loro ci mostreranno prima il più possibile.

IO: Ti ho visto recitare il "numero due" in *The Brig* parecchie volte. Ma in questo spettacolo gli attori si scambiano spesso di ruolo sera dopo sera. Qual è la tua opinione al riguardo?

ANDREW GREER: Io amo quest'aspetto della produzione, perché il fatto che gli attori del cast cambino di ruolo spesso li induce a dover essere perfettamente

consapevoli di loro stessi e a conoscere l'intero spettacolo. Così la maggior parte dei membri del cast conoscono ogni singolo ruolo, e io credo che questo aiuti perché questa è la ragione per cui ciascuno è in grado di calarsi nei panni di ciascun altro, perché noi sappiamo chi si suppone che noi siamo e sappiamo anche chi si suppone che gli altri siano. Inoltre questo ci aiuta ad ottenere dei buoni miglioramenti, perché qualcosa succede, e ognuno porta qualcosa di nuovo a ciascun ruolo.

IO: *The Brig* è uno spettacolo molto incentrato sulla fisicità. Come ti prepari per affrontare uno spettacolo del genere?

ANDREW GREER: Andando in palestra ogni giorno, e nello specifico durante le prove noi abbiamo fatto quello che i Marines fanno di solito come esercizi, e un'altra cosa assai importante è fare questi esercizi tutti insieme, per sintonizzarci meglio.

IO: Qual è la tua opinione circa la decisione di Kenneth Brown di trasformare la sua esperienza in uno spettacolo teatrale?

ANDREW GREER: Io credo che lui abbia scritto questo copione per degli attori che, attraverso di esso, avrebbero saputo esattamente cosa fare, ma il copione lascia un margine sufficiente a far nascere delle cose in scena, consentendo così di improvvisare per mantenere lo spettacolo in movimento, per colmare qualche mancanza; questo copione è scritto in modo tale da consentirti di seguire la traccia inventando qualcosa di nuovo ogni notte.

IO: Quando *The Brig* è stato realizzato per la prima volta era il 1963, e non esistevano ancora film come *"Full Metal Jacket"* o *"Platoon"*; oggi abbiamo quei film, e soprattutto abbiamo le immagini che vengono dall'Iraq, da Guantanamo e da altre prigioni militari americane sparse per il mondo. Credi che oggi uno spettacolo come *The Brig* possa avere lo stesso effetto che ha avuto nel 1963?

ANDREW GREER: Adesso non vedrai lo stesso effetto perché la gente è cambiata, ma ha comunque un certo effetto sul pubblico; ci auguriamo sia positivo; perché noi siamo contrari alla guerra, e questo è il motivo per cui abbiamo scelto di mostrare alla gente questa brutalità, e la ragione per la quale gli

attori si sacrificano ogni notte. E se tu non credessi in questo di solito non rimarresti dentro questo spettacolo. Così credo che le persone che in questo momento stanno lavorando a questo spettacolo si impegnino a fare tutto ciò che è al massimo delle loro possibilità, e dare il meglio di noi stessi come attori è quello che noi possiamo fare.

IO: Il Living Theatre ha una tradizione di “*teatro politico di strada*”, dal Brasile a Pittsburg, da *Not in my name* a *No Sir!*. Lo scorso luglio, tu e gli altri attori avete portato *The Brig* a Ground Zero. Quale impatto ha avuto sul pubblico? Credi che il teatro politico di strada possa avere un’ influenza maggiore sugli spettatori?

ANDREW GREER: Io penso che tutte le performances di strada abbiano molto potere sul pubblico perché la gente non si aspetta di vedere qualcosa mentre cammina per la strada, così catturiamo l’attenzione degli spettatori disarmati, sperando che diventino parte del nostro pubblico. Il pubblico dei musicals di Broadway sembra rilassato, e sembra divertirsi, ma il pubblico che viene qui vive un’esperienza diversa. Loro sono coinvolti in quello che vedono, e ciò che osservano li induce a un cambiamento. Io credo che le barriere saltano via quando ti trovi a fare una performance in mezzo alla strada, e ciò che arriva al pubblico ha un effetto autentico e diretto. E gli spettatori sono aperti e lasciano che ciò cui assistono abbia un effetto su di loro, perché quando si è all’interno di un teatro significa che la gente ha deciso di recarvisi, ma quando si è per strada la gente sta semplicemente camminando per i fatti suoi. E la gente alla fine si è anche schierata dalla nostra parte, difendendo quello che stavamo facendo davanti alla polizia e alle guardie. Questo significa che c’è stato un coinvolgimento da parte loro; così direi che l’effetto di quella performance per strada è stato evidente, e che il teatro di strada abbia molto potere.

INTERVISTA a KESH BAGGAN:

Attore “The Brig”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'agosto del 2007 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Kesh Baggan in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: Una breve presentazione e la tua esperienza al Living Theatre.

KESH BAGGAN: Mi chiamo Kesh Baggan, ho 23 anni, e la mia esperienza al Living Theatre è stata fenomenale. In questo momento mi sento un membro della Compagnia; credo in questa Compagnia e credo in quello che facciamo. Ciò che creiamo insieme è molto importante; questo gruppo di persone è favoloso, e quello che viene fuori è un lavoro collettivo, reso possibile proprio dal fatto che dietro c'è un gruppo così formidabile.

IO: Tu hai un passato da Marine. Perché hai deciso di entrare a far parte del corpo dei Marines, e perché poi hai deciso di uscirne?

KESH BAGGAN: La ragione per la quale ho deciso di entrare nel Corpo dei Marines è che i miei genitori non potevano mandarmi al College, e io avevo un'educazione media; così ho prestato servizio militare e in questo modo ho continuato la mia educazione scolastica, e quando ho deciso di lasciare ho smesso.

IO: Che effetto credi che abbia uno spettacolo come *The Brig* sul pubblico?

KESH BAGGAN: Le persone del pubblico con le quali ho parlato mi hanno detto di essersi divertite, ma allo stesso tempo di non aver trovato lo spettacolo così divertente, per via ovviamente delle torture, delle situazioni, della ripetizione. Io penso che induca la gente ad essere più attenta e sensibile alla rigidità della propria vita, a rendersi conto di come spesso si vada dritti per la propria strada con dei paraocchi, e a voler rompere le barriere per essere liberi. Questo è lo spirito di Judith, quello che quotidianamente ci trasmette: “*Siamo liberi!*”. Solo la libertà consente alla gente di vivere veramente.

INTERVISTA a TOM WALKER:
Membro storico e attore “Living Theatre”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Tom Walker in italiano)

IO: L'ultima volta che c'eravamo visti qui a New York era settembre del 2007 e stavano finendo le repliche di *The Brig*. Dopo di che io sono tornata adesso, quindi lo spettacolo che ho avuto modo di vedere dopo *The Brig* è *Eureka!*, la nuova produzione. Nel frattempo voi avete fatto *Mysteries and Smaller Pieces* e *Maudie and Jane*. Mi parleresti di questo periodo? Mi racconti un po' come è andata con *Mysteries* e poi con *Maudie and Jane*?

TOM WALKER: *Mysteries* l'abbiamo fatto per cinque settimane credo, ed è un revival creato dalla Compagnia sullo spettacolo degli anni Sessanta, che poi è stato nel repertorio del Living dal '93 fino ad adesso; ma lo facciamo spesso come seminario anche, e questa volta l'abbiamo ricreato con gli attori di *The Brig*, parecchi degli attori di *The Brig*, non tutti, magari la metà; e poi con tante altre persone che erano con noi, come Clair Leibowitz, come Chantal, Lucy, e altri che hanno magari fatto *Mysteries* con noi in tournée, o stanno facendo altri lavori qui al Living. Era un cast che cambiava quasi ogni notte, che a certe persone dà un po' di fastidio perché cambiano sempre quelli che erano i suoni e i movimenti, chi era nei *tableaux vivant* etc. C'era un po' di va e vieni in quello spettacolo, e per qualche persona ciò costituiva una difficoltà. Per me non lo era, era piuttosto un esperimento, era una cosa bellissima; i problemi c'erano, ma io credo che è andata abbastanza bene. Judith per la maggior parte ha fatto il ruolo della *street songs*, nella sezione delle *street songs*, ma alla fine, nelle ultime due settimane ha fatto Louise, Keigen, Minges. Insomma era un buon esercizio per la Compagnia dopo cinque mesi di *The Brig*: sempre uomini, questo cast “macho macho”, con parecchie sostituzioni certo, ma tutto al maschile; avere un lavoro con uomini e donne era una bella cosa. Poi la ricreazione di *Maudie and Jane*, creato col Teatro Alfieri nel... non mi ricordo esattamente l'anno della creazione in Italia, forse '96, '97... non so! E Judith ha rifatto il ruolo per cui ha vinto il Premio Ubu; nel ruolo

di Jane c'era Pat Russell, e poi alla fine, nelle ultime due settimane, Monica ha sostituito Pat. Era una lunga quantità di tempo, *Maudie and Jane* era quasi due mesi di repliche, da dicembre a febbraio, al freddo spesso, con Judith nuda in una certa parte dello spettacolo. E per Judith era un'incredibile forza ogni notte fare questo ruolo molto intenso, molto commovente, con le due scene del bagno, e la bella musica di Patrick Grant: è un bell'omaggio alla grandezza della capacità come attrice di Judith. E allora *Mysteries*, *Maudie and Jane*, e poi abbiamo cominciato i primi workshops su *Eureka!*, poi c'è stata la preparazione per la tournée di *The Brig*, poi purtroppo la morte di Hanon, che ha fermato un po' la situazione, e poi tutti i progetti per l'estate, che erano costituiti da una varietà di diversi progetti di poesia, di film, di musica, e poi finalmente di nuovo la preparazione per la prima di *Eureka!*.

IO: Ecco! Tu hai introdotto l'argomento riguardante il tour di *The Brig*. Avete portato *The Brig* in tour in Europa, prima a Berlino e poi in Italia, dove avete fatto diverse tappe. Mi parli un po' della differenza tra il *The Brig* fatto a New York, a Clinton Street, e il *The Brig* portato in tournée in Europa, soprattutto della differenza in rapporto agli spettatori e alla loro risposta?

TOM: La differenza non era molto grande. L'accoglienza a New York era molto forte, molto bella, in questo teatrino di non più di settanta posti. Ma anche a Berlino e in Italia c'è stata una risposta molto forte e molto grande e positiva. Magari la differenza era data dalla grandezza del pubblico: a Berlino c'erano quattrocento persone, o a Firenze magari quattrocento, quasi cinquecento al teatro Vascello (a Roma); grande pubblico, tanti applausi, magari un po' più formale nel senso tradizionale di teatro. Volevano i soprattitoli a Berlino e a Roma, ma abbiamo detto che non era necessario perché *The Brig* è semplicemente una serie di ordini e di ubbidienze e non avete bisogno di una grande comprensione dell'inglese per capire la trama. Una differenza era la scenografia, perché qui a New York *The Brig* era costruito quasi per questo teatrino, dentro questo teatrino: la porta per i cessi era proprio la porta accanto al palcoscenico che va verso i camerini. In Europa era necessario costruire tutta una serie di pareti, creare falsamente queste entrate e uscite; abbiamo avuto una ventina di pareti costruite specialmente da noi in Berlino per circondare la gabbia centrale e tutta l'azione. Ci è servito un camion di sei metri per trasportare tutta questa scenografia; e

purtroppo in due o tre posti il teatro era troppo piccolo per accomodare tutte le pareti: a Napoli così come a Trieste è stato necessario non utilizzare le pareti, e utilizzare invece, come qui a New York, le entrate e le uscite come erano lì. E infatti anche a Napoli non abbiamo avuto il piccolo magazzino per gli utensili: era tutto totalmente aperto e il soldato che sta lì stava lì, in piena vista, e non circondato dal piccolo gabinetto che esiste nella scenografia regolare. Ma le differenze nell'accoglienza non sono così evidenti: l'accoglienza è stata molto positiva qui ed è stata molto positiva là. *The Brig* è uno spettacolo universale, con un messaggio molto chiaro; la forza del rituale è transnazionale; è forte a New York, è forte a Roma. Spero che possiamo continuare a farlo.

IO: E poi dicevi è arrivata l'ora di *Eureka!*. Io so che in effetti tu sei stato la persona che ha suggerito questo testo ad Hanon. Come è nata l'idea di mettere in scena *Eureka!*?

TOM WALKER: L'idea è stata di Hanon. E' vero che mentre stavamo ricercando per lo spettacolo *Enigmas* nel 2003 io ho letto un articolo, credo su *La Repubblica*, su questo testo di Poe, e ho detto: "*Oh! Magari questo suggerirà qualcosa che riguardi Enigmas!*"; sono tornato qui, per una visita negli Stati Uniti ed ho trovato il libro; l'ho letto: è molto difficile come testo; settanta pagine di parole di Poe. E poi, dopo, ho lasciato il libretto ad Hanon, e gli ho detto: "*Magari questo ti aiuta a creare idee per Enigmas!*"; ed è rimasto lì, sul suo comodino, vicino al suo letto per mesi; non sapevo se lui lo stava guardando all'epoca, ed ho dimenticato il libro. Poi, nell'inverno del 2006, prima di trasferirci qui, eravamo a Brooklin per un avvenimento, e Hanon ha detto: "*Ah! Questo è molto bello! Sarebbe bello per la mia idea Eureka!*" Ho detto: "*Ah! Mica male! Ho lasciato qualche seme!*". Hanon non ricordava comunque che io avevo dato a lui il libro. Ma è così. Lui ha avuto l'idea di creare uno spettacolo da questo testo. Era sua l'idea! Pian piano lui è andato avanti, lentamente; ne ha discusso con Judith, e dall'inizio lui aveva un percorso, una dinamica. Lui ci ha dato una bozza, non mi ricordo bene quando, forse a gennaio di quest'anno (2008), e abbiamo cominciato qualche discussione; poi, a febbraio o marzo, verso la fine di *Maudie and Jane*, abbiamo cominciato a fare workshops, guidati principalmente da Gary, e ogni tanto Hanon veniva giù con una nuova pagina, o una cosa con cui potevamo sperimentare; c'era Judith come regista di tanto in

tanto. Era un lavoro molto aperto perché non tutti hanno potuto essere presenti; abbiamo lavorato con un musicista che poi non è diventato il musicista per lo spettacolo. È stato un periodo di sperimentazione, che io, personalmente, amo, ma che per altri ogni tanto risulta un po' frustrante perché non tutti sono presenti, eccetera. Ma per me è un modo libero di sperimentazione, che io mi auguro sia sempre possibile in un posto come questo, dove noi abbiamo il nostro spazio. Eugenio Barba all'Odin Teatret lavora per un anno di sperimentazione prima di mettere insieme uno spettacolo, e questo lo trovo interessante, specialmente se gli attori sono presenti. Poi Hanon è morto prima di realizzare tutto il testo, ma Judith aveva fortemente l'idea di continuare questi passi. Lei ha raccolto quello che c'era, ha lavorato per uno o due mesi sulla fine dello spettacolo; noi abbiamo dato altri suggerimenti e idee; io ho fatto questo studio, anche prima della morte di Hanon, su un libro che parla di Humboldt e di Poe anche, e di ologismo, ecologia, di pacifisti, di anarchici, eccetera. Abbiamo fatto trame e cerchi che rispondano ai nostri bisogni e alle nostre speranze utopisticamente. E poi, la seconda settimana di agosto abbiamo cominciato le prove, e non era completamente chiaro dove saremmo finiti, ma abbiamo avuto la confidenza di andare avanti, e poi è arrivato Patrick, con la musica, Gary e Evan con gli elementi di luce e i video; Judith ha finito l'ultima scena, e così via: la magia della creazione!

IO: Mi parli un po' del tuo personaggio all'interno di *Eureka*!?

TOM WALKER: Humboldt! Humboldt è là perché Poe ha dedicato questo testo, *Eureka*, ad Humboldt. Non so se Poe sapeva tanto di Humboldt; Humboldt ha scritto la sua grande opera, *Kosmos*, in quegli anni, tra il 1830 e il 1840. Ovviamente lui era lo scienziato più famoso dell'epoca, e Poe allora gli dedica la sua opera per renderla più grande magari; la vicinanza di questa grandezza aiuta l'intenzione di Poe. E allora abbiamo cominciato a studiare Humboldt, che era un grande esploratore, un uomo molto avanzato per la sua epoca, molto contro la schiavitù negli Stati Uniti e anche nel mondo. Aveva un grande rispetto per la saggezza degli Indiani; non era accondiscendente, ed era anche un po' differente dagli abolizionisti che vogliono abolire la schiavitù per poi rendere il negro più simile al bianco. Humboldt credeva che esistessero una grandezza e una saggezza proprie in tutti gli esseri umani; non credeva esistessero uomini superiori e uomini inferiori. Poi aveva questa idea che la verità del mondo è diversità nell'unità;

bisogna considerare tutto: il clima, l'ecologia, i serpenti, gli insetti, gli Indiani, le forze economiche, i minerali. Lui ha unito tutto per osservare osservare, legare legare, e poi decifrare decifrare, senza pregiudizi. E questa era una specie di rivoluzione nell'Ottocento. Anche Darwin ha preso molto da Humboldt. Darwin poi è diventato molto più famoso, ma magari questo era anche un po' l'imperialismo della terra, e poi Humboldt era sempre preso dall'Impero tedesco come un grande rappresentante della razza prussiana. E lui ha sofferto un po' storicamente per questo, perché ovviamente quelle situazioni della Prima Guerra Mondiale e della Seconda Guerra Mondiale non aiutavano molto la reputazione di Humboldt, perché lui era ospitato da queste diverse potenze. Inoltre, per esempio, in Germania Est hanno preso Humboldt come un grande campione degli operai, perché lui lavorava nelle miniere, e lui passava come un professionista. Adesso, nella nostra epoca dell'ecologia e della nota verde, vediamo in Humboldt un grande campione olistico ed ecologico; magari noi proviamo ad interpretare troppo il suo pensiero per capire noi stessi, ma credo che ci sia una verità dentro tutto quello. Lui ha vissuto fino a novanta anni, e quindi ha avuto una lunga e grande carriera. E nello spettacolo io sono sì Humboldt, ma non assomiglio molto ad Humboldt: lui aveva i capelli un po' stile impero, nello stile di Giorgio IV d'Inghilterra, o di Rossini per gli italiani; invece io ho la coda, e allora ne abbiamo discusso con Judith, ma a lei non importa. È solo un'immagine di uno di un tempo passato. Prendiamo Humboldt come ispirazione, non è che provi a rappresentare completamente e accuratamente Humboldt. Magari Anthony rappresenta Poe un po' più accuratamente...

IO: Fisicamente intendi?

TOM WALKER: Fisicamente e anche per via del nervosismo nel movimento delle mani. Anche quella magari è un'interpretazione, perché dopo la morte di Poe tante persone hanno voluto fare di lui un matto: questo aiutava a vendere più libri! Non sappiamo esattamente quanto matto fosse Poe; aveva questa reputazione di tentare il suicidio; era molto in crisi sul piano emotivo, su quello amoroso. Humboldt era sempre molto calmo, era molto più vicino ai francesi che ai prussiani; pensava che i prussiani fossero un po' troppo limitati; amava molto lo spirito di Parigi; era più aperto. Adesso ci sono delle voci che dicono che fosse anche omosessuale, magari perché non si è mai sposato, aveva un grande amico peruviano celibe più giovane di lui, ma chissà?! Le prove non stanno esattamente

li. Ma lui aveva una vita di grande bellezza e di grande ragionevolezza, ed io provo ad interpretare un po' questo, cerco di mostrare una persona sul palcoscenico che sia saggia, calma, ragionevole e positiva, perché penso che questo fosse lo spirito di Humboldt.

IO: *Eureka!* si basa molto sul coinvolgimento degli spettatori sulla scena, e quindi, da questo punto di vista, chiama in causa la coscienza politica e sociale degli spettatori, e diventa una specie di grande creazione collettiva. Sera dopo sera voi coinvolgete gli spettatori in questa creazione dell'Universo di cui tutti siamo parte. Come cercate di volta in volta di rendere partecipe il pubblico, che smette di essere pubblico a questo punto, nel processo di creazione collettiva?

TOM WALKER: E' una creazione di un ambiente, dove lentamente portiamo lo spettatore dentro e ancora più dentro. Prima loro entrano in questo ambiente di luce e di musica, molto liscio, un po' "*trans*", e poi lentamente noi entriamo dentro come attori; noi cominciamo a coinvolgere loro in qualche azione fisica semplice come *la creazione della Singularità* all'inizio, prima dell'esplosione del *Big Bang*; cominciamo a toccarli, ma molto brevemente, ovviamente. Poi facciamo tra di loro *la scena degli elementi*; e poi chiediamo molto apertamente, colloquialmente: "*Quale elemento vuoi essere?*" E questo è molto onesto, molto semplice, molto diretto. Allora, a quel punto, loro sono già coinvolti, in un modo molto rilassato. Poi abbiamo un po' più di teatro con *il collasso di Poe*, quel piccolo momento funebre, e poi *il film*, dove c'è una specie di intervallo dove tutti si sdraiano per terra, che è anche uno strano coinvolgimento del pubblico. E poi, dopo di quello, inizia la partecipazione e la creazione collettiva con il pubblico davvero. Senza parole cominciamo questa *azione collettiva*, e poi invitiamo il pubblico fra *i Ciclici* e *i Progressisti*, così loro partecipano perché c'è anche l'impiego delle parole e loro possono produrre dei suoni se vogliono. E poi, dopo questo, facciamo il primo *free form*, senza parole, che credo magari per noi sia l'altezza della creazione collettiva nello spettacolo perché per quasi sette minuti creiamo tutte queste forme, dove proviamo non a fare ballo, ma a fare azione insieme con un sentimento utopistico, con una piccola processione intorno alle colonne, in cui noi non siamo esattamente sicuri di dove andremo, neanche il pubblico, e la musica aiuta un po' perché la musica cambia ad un certo momento; diventa molto più sdraiata e astratta. E poi c'è quel momento in cui possiamo

prendere il teatro di strada, eccetera eccetera; e poi *il Vulcano*, che un po' rompe quel movimento astratto, ancora una volta un movimento tutto centrato verso il centro. Poi c'è la sezione con *le Scienze*, e poi alla fine questa domanda: "*Ma cosa possiamo fare?*" Sì! In quel momento chiediamo e riceviamo risposte dal pubblico; è un po' caotico in quel momento: "*Possiamo ballare!*", "*Possiamo amare!*", "*Possiamo avere un'assicurazione sociale!*", e non so cos'altro. Durante le prove abbiamo voluto ricreare il *free form* delle altre due sezioni, e in qualche maniera mescolare le risposte alle domande *al free form* come era nella prima sezione del *free form*. Io non credo che abbiamo realizzato quello esattamente ancora, invece rimangono più al centro le parole, che dominano l'azione fisica. E poi ci sono le frasi di Poe, Humboldt di nuovo, e poi quella *canzone finale*, e poi balliamo inevitabilmente. È un'azione collettiva con il pubblico un po' breve, ma non stiamo forzando una situazione come in *Paradise Now*, la cui durata era di quattro o cinque ore, e che era molto più aggressivo. Abbiamo deciso di non essere molto aggressivi in *Eureka!*; è più una seduzione. È vero che c'è la partecipazione, ma è una partecipazione molto leggera, magari per qualcuno troppo semplice, troppo vaga, ma in questo mondo mica male, magari! Sicuramente le partecipazioni molto specifiche sono lì, con i politici, sempre, ogni giorno, nei giornali, eccetera, e noi stiamo cercando un momento di libertà fuori dalle limitazioni magari del mondo fuori, della strada, delle contraddizioni politiche.

IO: Tu sei un componente storico del Living Theatre, nel senso che fai parte del Living Theatre da tanto tempo. All'interno del cast di *Eureka!* ci sono altri due o tre altri componenti che erano già in *The Brig*, come Gene, Anthony, Isaac. Tutti gli altri invece sono nuovi fondamentalmente. Come è stato lavorare con loro, iniziare un lavoro nuovo con un nuovo gruppo?

TOM WALKER: Di tutti loro non c'era neanche nessuno in *Mysteries* credo. C'era Anthony in *Mysteries* ogni tanto, Isaac, Gene, ma neanche Hanon credo. Ma ci siamo tutti conosciuti l'un l'altro abbastanza bene. Kennedy era un po' nuova. Kennedy è venuta durante le prove quasi, o proprio prima delle prove. Maya era molto nuova. Enoch era in *The Brig*. Eric l'abbiamo conosciuto per parecchi mesi. Eitan l'abbiamo conosciuto durante la tournée in Italia. Il fatto che ha creato *Eureka!* nel modo buono come è venuto era che tutti questi, anche se erano nuovi,

erano molto aperti a rispondere positivamente alle direttive che provenivano da Judith o da me o da Gene. C'era uno spirito di collaborazione, e uno spirito di apertura a queste nostre indicazioni. Per quanto riguarda Judith, le cose che lei voleva erano molto chiare. Nel *free form* per esempio quasi nessuno, neanche quelli che avevano lavorato in *The Brig*, aveva l'esperienza che abbiamo fatto io e Gene lavorando in altri spettacoli di Hanon che spesso avevano l'utopia come soggetto, o nei seminari dove utilizziamo tante di queste azioni collaborative con il pubblico, come ad esempio la processione, che utilizziamo spesso nei seminari. Ma devo dire che è venuto fuori molto bene; è un esperimento che ha avuto un buon successo: siamo stati fortunati con questi ragazzi e loro hanno dato una grande lealtà al lavoro e al disegno di Judith.

IO: Ci sono delle cose in particolare che Judith ed Hanon hanno chiesto a voi di fare sulla scena?

TOM WALKER: Beh! Il *free form* per esempio. Perché non abbiamo fatto precisamente *free form* prima negli altri spettacoli del Living; magari certe cose come il *free form*, ma... Judith diceva spesso cosa non voleva, ed era nostro compito farlo ancora ed ancora finché lei non era soddisfatta; non voleva azioni di ballo per esempio; voleva una impressione di verità, di intensità, non di gioco di società. Era necessario per questi attori essere molto sinceri, e una volta, durante una discussione prima delle prove, quando stavamo parlando delle componenti che avremmo avuto nello spettacolo, Judith diceva che lei voleva uno stile crudo, richiesta che lei formulava spesso per i suoi spettacoli. Lei non vuole sempre un attore che ha fatto l'Accademia, o tanti studi, o tante esperienze con altri gruppi. Lei preferisce spesso avere un'attrice o un attore che non siano molto formati. Per lei questo può portare ad un'onestà più forte; io devo dire che questo non succede sempre, ma succede spesso, e nel nostro teatro noi siamo come un credente in un rituale, per creare uno stato di trance con il pubblico; e se questo attore, se tu vedi che lui crede, questo basta; non deve essere il ballerino più incredibile, o non deve essere il più bello, anche se tanti di questi ragazzi di *Eureka!* sono molto belli. Ma se tu vedi che lui crede intensamente nella cosa che sta facendo, allora il gioco è vinto, e Judith ha una grande percezione di questo. Se lei sta lì fuori e lei crede nella tua sincerità, bene; se lei non crede lei ti dirà: "*Guarda! Tu devi essere più sincero!*", o qualcosa del genere. Nelle azioni che lei ha creato (questa serie di

sentimenti) si cerca di raccogliere il pubblico, di disperdere il pubblico, di recitare in un modo un po' rituale: lei è molto saggia in questa tradizione, perché è molto come in tanti altri spettacoli del Living, anche se la trama è leggermente differente; ma è molto nello spirito del lavoro di Hanon, degli altri dodici spettacoli che lui ha scritto in venti anni, e nel lavoro storico del Living, anche degli anni Sessanta.

IO: Però ad esempio, rispetto a quegli spettacoli a cui tu fai riferimento, c'è qui un ampio utilizzo degli strumenti tecnici. Oltre ai corpi dei performers in scena ci sono ad esempio le proiezioni video, ci sono le musiche, ci sono vari mezzi tecnici. Come agisce all'interno di questa dimensione un attore del Living?

TOM WALKER: Ma! Era molto facile. Tutti quegli elementi audio-visivi sono arrivati nelle ultime due o tre settimane. A quel punto noi eravamo già a posto con la nostra presenza, avendo provato per un mese senza musica, senza tanti dei legami tra una scena ed un'altra. Noi abbiamo trovato molto facile gemellare con la musica: Patrick aveva molta esperienza con il Living. E poi abbiamo introdotto gli elementi audio-visivi, i filmati. Devo dire che alla fine, prima della prima, Judith pensava che stessimo lottando contro tutti questi film, perché per lei è un po' una distrazione. Per noi no, e credo per gli spettatori nemmeno, specialmente nel ventunesimo secolo, dove abbiamo internet e tutti questi elementi audio-visivi dappertutto. E magari Judith è d'accordo con questo adesso, ma ad un certo punto lei pensava che il suo messaggio stesse sotto un valanga, a suo dire eccessiva, di aspetti informatici. Ha detto che era molto bello e che non potevamo fare niente, ma il risultato all'ultimo momento è stato che: *(imitando Judith)* "Dobbiamo lottare contro tutti questi elementi informatici!". Mah! Insomma, è un momento che è passato.

IO: Come avverti la risposta del pubblico, di sera in sera, durante lo spettacolo?

TOM WALKER: Mah! È buona. Io non credo che abbiamo avuto una risposta negativa ancora. Non ricordo che si sia verificato che, quando vado da un membro del pubblico, qualcuno abbia opposto resistenza. Certe persone sono un po' meno partecipi magari, ma se vedi che reagiscono così tu li lasci stare; ma è venuto molto bene. È vero che quando non abbiamo un grande pubblico, solo dodici spettatori, è un po' più difficile. Magari si sente un po' artificiale, e si deve

bloccare quel sentimento, perché anche per dodici si può essere sinceri, onesti e belli: è un esempio di un mondo che tutti noi vogliamo. Quando abbiamo tanto pubblico è molto più facile, anche utilizzare il piccolo caos come spettacolo.

IO: Se tu dovessi spiegare agli studenti italiani di teatro che cos'è il Living Theatre oggi, cosa diresti?

TOM WALKER: Direi che è vivente; che stiamo andando avanti con la nostra sperimentazione, perché *Eureka!* è veramente una cosa nuova, ma anche con tante radici nel passato, portando avanti il lavoro di Hanon, ma anche il lavoro degli anni del teatro di poesia negli anni Cinquanta del Living, e anche i primi passi con la partecipazione del pubblico negli anni Sessanta, e tutti i nostri seminari da tanti anni in Italia più che in qualsiasi altro Paese. *Eureka!* sarebbe uno spettacolo molto facile da portare in giro in Italia per esempio, nonostante le esigenze tecniche. Sarebbe però necessario tradurlo, non come *The Brig*; dovremmo farlo in italiano ovviamente, ma *Eureka!* è un grande passo avanti nella nostra tradizione: è un'opera in cui il nuovo e il vecchio si congiungono. Poi c'è quella frase, credo di Humboldt: "*Only connect*", "*Solo comunicare*".

IO: C'è un aspetto che è stato sempre una nota dolente, e cioè l'aspetto economico, finanziario, le difficoltà che bisogna sempre affrontare per andare avanti, spettacolo dopo spettacolo, mese dopo mese, stagione dopo stagione. Per riuscire ad andare avanti avete dovuto sacrificare l'archivio del Living Theatre e i quadri di Julian Beck, e grazie agli introiti provenienti da ciò state andando avanti e continuate a fare teatro. Mi dici un po' come è andata questa fase?

TOM WALKER: Mah! Grazie a Dio abbiamo potuto vendere l'archivio e i quadri, e Judith aveva l'appartamento che ha venduto qui a New York per aiutare ad affrontare questa situazione. Ma è molto difficile, e dobbiamo adesso affrontare tutta questa macchina delle fondazioni private qui negli Stati Uniti, che abbiamo già utilizzato un pochetto, ma non come tutti gli altri gruppi artistici qui a New York, non almeno alla loro altezza e livello. Dobbiamo cercare queste donazioni, dobbiamo cercare di promuovere *The Brig* e gli altri spettacoli in tournée spesso in Italia, e dobbiamo inventare qualsiasi altra cosa che possiamo fare, ed è molto difficile, ma lo è sempre stato. Possiamo essere pessimisti e pieni di angoscia, ma il nostro compito è anche di mantenere la fede che possiamo in

qualche maniera andare avanti. Qualche volta è necessario buttare la spugna: abbiamo avuto la Residenza a Rocchetta Ligure per cinque anni, e poi è finita. Adesso abbiamo questo, e non dico che sarà breve ma se dobbiamo andare via alla fine del prossimo anno, troveremo una maniera di continuare lo stesso credo. È anche vero che ognuno ha una sua vita fuori dal Living, e questo non è una tragedia o un problema ma solo la realtà. Ma il Living è sempre stato questa lotta per stare insieme e per mantenere una visione, una speranza: la realtà spesso è dura.

IO: Un'ultima domanda e poi ti lascio andare.

TOM WALKER: Non finiamo sulla parola “dura”!

IO: No! Finiamo su una parola più bella che è “futuro”! Parliamo del futuro del Living in termini di spettacoli; quindi dicevi che ci sarà probabilmente una nuova tournée di *The Brig* in Europa...

TOM WALKER: Speriamo...

IO: ... partendo dal Belgio. Speriamo che si riesca a portare anche *Eureka!* in tournée in Europa...

TOM WALKER: Magari!

IO: E poi ci sarebbe *The Connection*, che nel 2009 compie cinquanta anni dal debutto. Sono quindi più o meno questi i nuovi progetti?

TOM: Sì! Sì! Vedremo come sono le offerte, e come possiamo valorizzarle. *The Brig* è già funzionale come uno spettacolo di tournée; è costoso comunque perché necessita un camion di cinque o sei metri: è costoso insomma; e c'è un cast di sedici, diciotto persone. Fare tutti questi spettacoli insieme in un repertorio in tournée? Boh! C'è tutto l'apparato audio-visivo di *Eureka!*, poi è necessario avere la traduzione, e poi c'è *The Connection*: magari si può provare ad usare i sottotitoli con *The Connection*, perché non immagino che gli attori che abbiamo possano imparare per esempio in italiano *The Connection*, perché *The Connection* è un linguaggio molto *beat*, molto colloquiale. In uno spettacolo come *Eureka!* è più facile per un attore americano dire parole in forma poetico-ritualistica, in italiano per esempio. Ma per fare il linguaggio di *The Connection*, questa casualità, questa urbanità sarebbe più difficile. Ma ogni volta che siamo pronti per montare uno spettacolo per una tournée affrontiamo i compiti, e li risolveremo tutti.

INTERVISTA a PATRICK GRANT:
Compositore e Direttore musicale “Living Theatre”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Patrick Grant in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO (prima dell'inizio vero e proprio dell'intervista): Sei mai stato in Europa col Living?

PATRICK GRANT: Sì

IO: E in Italia?

PATRICK GRANT: Oh, sì! Mi hanno portato con loro. In realtà non parlo più italiano da molto tempo, ma all'epoca ero diventato abbastanza bravo. Sono stato in Italia nel periodo in cui abbiamo fatto *The Tablets* and *I and I*. Era il 1990, e abbiamo trascorso tre mesi e mezzo in tour, specialmente in giro per tutta Italia. Poi, l'anno seguente abbiamo debuttato con la premiere di *The Rules of Civility*. La prima ha debuttato a Roma, poi siamo stati a Napoli e in altre trentacinque città in giro per l'Italia. Poi, l'anno dopo, nel 1992, abbiamo messo in scena uno spettacolo con solo quattro di noi, *The Zero Method*; era una storia di Judith e Hanon, Tom Walker era lo stage manager, Gary Brackett era il light designer, ed io ho composto le musiche. La tournée italiana è durata da febbraio ad aprile del 1992. L'anno seguente non sono stato in Italia, ma sono ritornato in Italia un paio di volte dopo quella tournée, ma non con il Living... beh! Sì! Parliamo di circa quindici anni fa, però ho trascorso parecchio tempo in Italia. E io piacevo agli italiani. Io sapevo che era la prima volta che andavo in Europa, e io pensavo di andare in qualche città in Germania, o altrove, fuori dall'Italia. Non lo so. Gli italiani mi amavano e l'alchimia con il pubblico si gioca su un equilibrio particolare quando tu sei un compositore e un performer (come sono io): tu non sai dove sarai amato. Ad esempio alcune persone mi amano a New York, altre no. Piaccio molto a San Francisco, in Italia, in Germania; in Francia...? Beh! Dipende! Ed è la stessa musica; è tutto uguale, ma in qualche modo funziona in maniera diversa a seconda dei diversi posti dove vai e delle diverse culture. E per

me la cosa grandiosa del fare il tour col Living è stato sempre il fatto di creare continuamente portando differenti culture in diverse città; e dopo un certo arco di tempo ti accorgi quali parti di uno spettacolo funzionano solo in particolari paesi e quali parti funzionano invece per l'intera umanità; e questo è il motivo per il quale io trovo che sia stato così interessante e grandioso concentrarsi specialmente su quello che il Living Theatre fa; tu torni dalla tournée e ti rendi conto di quali parti dello spettacolo funzionano per culture specifiche e quali parti dello spettacolo toccano tutti gli esseri umani allo stesso modo: questo rimane sempre un esperimento estremamente interessante.

IO: Quando hai incontrato il Living Theatre per la prima volta?

PATRICK GRANT: Io conoscevo il Living Theatre. Sono nato a Detroit, in Michigan, conosciuta da un sacco di persone in tutto mondo come il luogo da cui proviene la Mountain Music. Tantissimi musicisti vengono da Detroit. Lo sapevi? Tanti musicisti di Jazz e Blues. E ovviamente Iggy-Pop e Stugens, Bob Sigarett, Ted Nusos, Kid Rock, Madonna, Eminem, Patty Smith, The Romantics, io stesso. E' incredibile! E penso che parte del fatto che Detroit sia la città della musica che è, in confronto ad altri posti in America, dipenda dal fatto che si trovi sulla sponda di un fiume; come in New York City proprio sulla sponda opposta del fiume rispetto a noi c'è Brooklin, a Detroit invece sulla sponda opposta del fiume c'è il Canada: questo significa che, crescendo a Detroit, senti anche parecchia BBC e CBC e persone che parlano francese, e quando io ero un bambino, in TV, gli spettacoli per bambini al mattino erano in francese o in inglese. Comunque, mi sono trasferito nel 1985, e automaticamente ho cominciato a frequentare la gente del Lower East Side. Loro qui conoscevano tutti i Living Theatre e Julian Beck era appena morto. Io avevo fatto parecchio teatro a Detroit, ma New York era ed è un posto grandioso per i musicisti per comporre i più svariati generi musicali. Un sacco di persone mi chiedono che tipo di musica scrivo, ed io rispondo: *"Tutto quello che voglio, davvero!"* Tu puoi fare Jazz, Rock, Classica, e io amo il tipo di libertà che lavorare in teatro mi dà. Ho fatto un certo numero di piccole cose per il teatro qui attorno, e quando uno dei componenti del Living Theatre, il compositore che loro avevano, Carlo Altomare, dovette tornare sulla West Coast, loro ebbero bisogno di un compositore. Così il primo aprile del 1990 io fui introdotto nel gruppo, e me ne ricordo bene perché ero in certo senso spaventato

ad entrare dentro. Non sapevo cosa fare. Avevo appena parlato con Judith un po', non ero sicuro; dissi: "*Ci penserò!*". E proprio mentre stavo dirigendomi verso la porta d'uscita, Judith si voltò verso tutti e disse: "*Abbiamo un nuovo compositore!*" E così ho pensato: "*Oh ragazzi! Credo proprio lei abbia deciso per me!*". Così ho scritto un pezzo per *German Requiem*, che è stato molto diverso per il Living Theatre, perché era uno spettacolo medioevale, e lo abbiamo chiamato *Middle Ages*. Ma poiché Carlo Altomare non poteva tornare per andare in tour in Europa per questi due spettacoli, *I and I* e *The Tablets*, lui mi diede questi spartiti ed io li ho portati in Italia, e quella è stata la mia prima volta fuori dall'America. Io ho pensato che fosse grandioso! Sai, avevo appena ventisei anni. Ero nei miei vent'anni, e quella è stata una educazione eccezionale; così quando sono ritornato qui io ero il loro direttore musicale. Quindi ho composto questo lavoro per *German Requiem* come risultato dell'incontro con loro, e Carlo Altomare non poteva continuare col gruppo in quel momento, così lui mi diede questi spartiti di *I and I* e *The Tablets* e io sono subentrato per la prima volta in questo nuovo Living Theatre, dopo la morte di Julian Beck. C'è stato prima questo tour europeo con questi due spettacoli; io ho imparato parecchio; avevo appena ventisette anni; sono ritornato qui, e per i successivi tre o quattro anni ho creato partiture, sono diventato il direttore di musica e ho messo su parecchi concerti in quello spazio: credo che questo di cui ti sto parlando sia il periodo che abbiamo chiamato "*The Third Street years*"; è venuto fuori così; Hanon Reznikov disse che era venuto fuori dal suo libro in quegli anni. Io ero giovane e, sai, ho fatto un sacco di cose che i giovani fanno, e che mi appaiono come delle stupidaggini se mi volto indietro a guardarle adesso. Quindi avevo paura a leggere il libro, ma ero davvero felice quando ho letto il libro di Hanon, perché lui si era concentrato solo sulle cose buone che avevo fatto, e ha scritto cose davvero molto carine sul mio conto. Ho lasciato il gruppo nel 1994 solo perché volevo imparare altre cose; è così facile rimanere in un gruppo: ti limiti a star lì! Dovevo ricaricare il mio centro compositivo e il mio centro musicale; così ho viaggiato in Indonesia per imparare un po' di easter music; ho messo su dei concerti in un gruppo formato da compositori di Downtown come Philip West e Steve Rash, e ho lavorato in studi di registrazione. Il Living Theatre era in Italia in quel momento, a Rocchetta, quindi noi eravamo fuori contatto; quando loro hanno iniziato a ritornare negli Stati Uniti, intorno al 2001, e cercavano un nuovo spazio in città,

noi abbiamo iniziato a parlare e a lavorare di nuovo insieme. Così adesso, quando hanno aperto questo nuovo spazio, non c'era spazio per me per fare musica in *The Brig*, perché *The Brig* è già musica di per sé stesso, con il suono prodotto dai Marines, e credo anche in parecchi altri modi. Dopo il successo della riproposizione di *The Brig*, Hanon Reznikov ha creato la partitura, non la partitura in realtà ma i versi musicali per *Maudie and Jane*, lo spettacolo di Doris Lessing; quando ho scritto la musica ho pensato che fosse per una sorta di spettacolo televisivo italiano: aveva un tema, un paio di momenti musicali al centro, ma era generalmente molto incentrato sulle battute. Sai, è stato molto triste quando Hanon è morto la scorsa primavera; io ero davvero incerto riguardo a come questo teatro sarebbe andato avanti. Così, dopo la morte di Hanon, noi non sapevamo bene cosa fare. Allora ho proposto loro di diventare il direttore musicale, fino a quando le cose non fossero andate meglio finanziariamente e noi non fossimo stati in grado di concertare un piano chiaro; e noi siamo stati d'accordo, così io sono il direttore musicale adesso. Ma mi è stato anche chiesto di essere il compositore musicale per *Eureka!*, e sono davvero lieto che abbia funzionato perché per me questo è uno spettacolo nella tradizione di *I and I*, e nella tradizione di *The Rules of Civility*: ha quella portata di sentimento, un sacco di energia, e mi ha dato l'opportunità di scrivere così differenti tipi di musica. Così, eccoci qui, sei mesi dopo la morte di Hanon, e io penso che lui sarebbe molto orgoglioso di dove abbiamo condotto questo spettacolo.

IO: Parliamo un po' di *Eureka!*. Come è nata l'idea di realizzare questo spettacolo?

PATRICK GRANT: L'idea dello spettacolo attuale è stata in realtà di Tom Walker, che usa il nome di Silas Inches in questo spettacolo e che interpreta il ruolo di Alexander von Humboldt. E' stato lui a venire a conoscenza del testo e a presentarlo ad Hanon, e Hanon mi disse che avrebbe potuto tirarne fuori uno spettacolo. E' stato proprio due anni fa: io stavo lavorando ad un altro progetto con altre persone, e ho ricevuto la commissione di scrivere un pezzo chiamato "*The Big Bang*", in occasione di una collaborazione con la City University of New York; hanno collaborato con me due astrofisici, che ne sapevano davvero a proposito del Big Bang. Ho realizzato un pezzo di quarantacinque minuti sul tema della creazione dell'Universo, ed è stata davvero dura, avendo davanti fatti

scientifici. Quindi si trattava di un pezzo fondamentalmente per nuove strumentazioni tecnologiche, video proiezioni ed ensemble, un live musical ensemble. Hanon e Judith lo comprarono. A loro piacque molto, e volevano convincermi a fare le musiche per *Eureka!*, ma questo non successe fino a quando Hanon è morto. Ma io sapevo che loro ci stavano lavorando sopra seriamente, e allora in un certo senso questo è il loro pezzo sul Big Bang, ma per me è il secondo pezzo sul Big Bang. Loro hanno fatto un'altra versione del pezzo che io avevo realizzato due anni fa: il primo pezzo è molto incentrato sui fatti scientifici; e questi due pezzi sono come le due facce di una stessa medaglia per me. Il primo pezzo era spiccatamente incentrato sulla componente scientifica, quest'ultimo invece ha una valenza fortemente poetica. Quindi è come se si trattasse di due diverse interpretazioni della stessa storia; io vorrei mettere queste due creazioni insieme su un CD qualche giorno: credo che sarebbe grandioso avere il pezzo scientifico e contemporaneamente anche la musica connotata da un spirito poetico.

IO: La musica svolge un ruolo molto importante in *Eureka!*. Mi racconti in che modo hai lavorato? Judith e Hanon ti hanno chiesto qualcosa in particolare o ti hanno lasciato completamente libero?

PATRICK GRANT: Quando Hanon era ancora in vita io stavo lavorando a un paio di cose diverse; non potevo lavorare per *Eureka!*, e forse io non amavo molto il modo in cui loro stavano lavorando ad *Eureka!* in quel momento, perché stavano impiegando molti dei componenti più anziani del Living Theatre, che sono grandiosi, ma per me era come lavorare alla stessa vecchia cosa. Ma abbiamo messo un po' di colore quando ho cercato un certo numero di giovani compositori, e ho cercato di aiutarli a trovare un compositore che ha lavorato con loro per un paio di mesi; e poi Hanon è morto, e questo progetto è stato ritardato. Sono poi stati fatti dei passi in avanti, e loro hanno messo insieme un cast interamente giovane, e sono arrivato anche io. Di solito le cose funzionano che Judith e Hanon hanno un'idea quando scrivono i loro copioni; ad esempio loro vogliono della musica qui, della musica là, scrivono delle parole, qualche volta hanno composto delle poesie bellissime ma testi musicali davvero brutti. Loro ripongono sempre tantissima fiducia in me. Quando Carlo Altomare e io abbiamo fatto il nostro spettacolo, dove io suonavo il piano, noi abbiamo scoperto che

parecchi di questi attori stavano lavorando su Artaud e il teatro epico di Brecht come modelli; loro tendevano a recitare in maniera molto ampia, molto lenta. Così quello che abbiamo dovuto fare con quei musicisti è stato velocizzarli, visto che la musica era molto veloce e impegnativa, ed era quasi come un orologio: lo devi caricare, ed una volta caricato lo devi lasciare andare avanti. E questo è il modo in cui io amo lavorare, e sono davvero lieto del fatto che dispongano di queste nuove attrezzature, perché, anche se adesso loro non possono avere tutta quella musica dal vivo, gli strumenti tecnologici di cui dispongo mi consentono di registrare nel mio studio cose che riguardano il lavoro di una orchestra molto grande; possiamo cogliere ogni singolo verso o battuta, accelerare a richiesta, spingere le cose in avanti; anni fa, circa quindici, diciotto anni fa, dovevamo usare le cassette, e questo era mortale: qualche volta dovevi aspettare due o tre secondi perché il nastro fosse al punto giusto, e due o tre secondi a teatro è un suicidio. Tu devi ottenere tutto in un lampo, e adesso abbiamo la tecnologia con cui faremo passi avanti, e siamo ad un buon punto grazie ad essa, e molto presto vedremo i risultati. Uno dei miei più grandi piaceri è mettere a punto un'idea che ho avuto nel mio studio, risuonarla qui per insegnarla alla gente e per dire se funziona; ma poi la riporto indietro nel mio studio, la perfeziono con un arrangiamento da grande orchestra, e poi la rifaccio partire nello spettacolo e vedo come il pubblico reagisce; e vedo i loro corpi che iniziano a muoversi, e le loro teste che vanno su e giù, e questo mi rende sempre molto felice perché so che abbiamo una connessione.

IO: Nella tua creazione musicale qual è la specifica relazione tra musica, immagini video, e i corpi degli attori sulla scena e le parole?

PATRICK GRANT: La prima cosa da dire è che un sacco degli attori che lavorano nel Living Theatre non hanno nessun tipo di training musicale. Questa è una cosa con la quale un compositore deve sempre lavorare; devi sempre scoprire che diverso livello ha ciascuno e cercare di creare un traguardo che possa includere il loro intero continuo di abilità. Quindi questo di solito significa che tutti i giorni noi componiamo diverse sezioni di musica, che io chiamo *little sales* di musica, e durante ogni *sale* loro dicono la loro battuta, e tu suoni sopra il piano, e non appena hanno finito quella battuta tu dissolvi un po' il suono, andando alla prossima sezione; così, in quel modo, possono dire la loro battuta. Ma adesso noi

abbiamo questi nuovi strumenti tecnologici: funzionano allo stesso modo; compongo questi loop musicali che funzionano dietro le battute; tu puoi avvolgere e saldare ogni singola battuta, e con un click si va alla prossima sezione. Quindi è davvero orrendo che gli attori possano limitarsi a recitare e che debba essere la musica a seguirli; dovrebbe essere l'esatto opposto. Per quanto riguarda la musica probabilmente la storia più importante da raccontare concerne la fine di *Eureka!*, che si chiude con la *big song*, che è intitolata *It Ain't Over Yet! (We Are the Big Bang)*. Judith ha menzionato questa canzone durante il processo delle prove. E io le ho detto che una delle cose per le quali il Living Theatre ha sempre sofferto è che loro hanno sempre lavorato linearmente, hanno sempre preso il via dall'inizio dello spettacolo, e quando lo spettacolo era scritto giungevano al finale, ma mentre si accingevano a lavorare al finale si era troppo vicini alla serata di apertura e tiravamo fuori un'idea all'ultimo minuto, e allora ho detto: *“Adesso facciamo le cose in modo diverso! Voglio fare a modo mio questa volta!”*. Quindi ho detto loro: *“Datemi le parole per la canzone finale prima che potete!”*. Volevo saltare direttamente alla fine dello spettacolo, il che è ciò che faccio spesso quando compongo. Qualche volta compongo la fine del pezzo per prima, e poi ogni cosa che va prima è solo il modo in cui tu vuoi raggiungere quel finale. Per me è come dare un'occhiata ad una mappa e dire: *“Voglio andare a Roma!”*. Ma adesso potrei dire: *“Ma come voglio arrivare a Roma? Voglio andarci direttamente? Voglio fare con calma? Voglio andare un po' in giro?”*. Ma quando sai quale è la tua destinazione, puoi decidere come vuoi programmare il tuo viaggio. E quindi lei mi ha dato qualcosa che non era nemmeno un testo musicale. Io le ho detto: *“Butta giù semplicemente qualche verso, qualche idea o qualsiasi messaggio tu voglia”*. E questo è quello che abbiamo fatto per un pezzo di *The Rules of Civility*, per il quale loro mi hanno dato solo delle parole chiedendomi di combinarle secondo qualsiasi ordine richiedessero. Così io sono riuscito a prendere quelle parole e a metterle in ordine in una canzone che avesse senso per me, e ho creato questo pezzo che, come ho detto prima, rispecchia quanto mi piaccia cimentarmi in così tanti diversi generi musicali. E questo pezzo ha non il suono ma il sentimento che ritrovi alla fine di *Hey Jude* dei Beatles, che tra l'altro è un pezzo del 1968, un anno davvero importante per questa Compagnia. Questo è quello che abbiamo fatto e sembra davvero che funzioni; e ho constatato che, una volta che la canzone è stata scritta nella prima fase della

stesura dello spettacolo, poi sono stato in grado di prendere diversi temi da quella canzone e di usarli come variazioni, girarli al rovescio, e fare tutte quelle cose che un compositore fa con un tema per ottenerne tutto il possibile, e metterli in diverse parti dello spettacolo, scavandovi dentro. Quindi in quel modo diventa un lavoro totalmente integrato, e questa è una delle ragioni per le quali appare così. E io sono felice del fatto che qualche volta, quando escono le recensioni, loro dicono che si tratta di uno spettacolo molto ben riuscito, ma non fanno menzione alcuna alla musica. Ma nel mio mondo questo significa che ho fatto il mio lavoro perché questo non è un musical. Io voglio che questo sia un pezzo di teatro molto integrato; quindi sembra che la musica sia lì e il suono sia lì in maniera molto naturale, all'opposto di quando vedi un film e ad un certo punto è come se ti dicesse: *“E adesso è il momento per una canzone!”*, e il tutto sembra molto artificiale. Significa che ho fatto il mio lavoro, perché ci sono un sacco di film che hanno una musica eccellente, ma gli spettatori probabilmente non sanno nemmeno se c'è della musica dentro il film; gli chiedi: *“Ti è piaciuta la musica?”* e loro di rispondono: *“C'è della musica?”* Sì! Ovvio che c'è della musica, ma loro non lo sanno perché il compositore ha fatto il suo lavoro. Sono felice di ciò, perché mi sento di aver fatto il mio lavoro.

IO: Se dovessi spiegare a qualcuno che non ha visto lo spettacolo cos'è *Eureka!*, cosa diresti?

PATRICK GRANT: Questo è solo il mio punto di vista, e quello di nessun altro... ma quando cerco di spingere dei miei amici a venire qui descrivo *Eureka!* come Edgar Allan Poe misto Fellini, misto Steven ?: tutto dentro un grande carnevale medioevale. Ha senso, suona bene, e amerete lo spettacolo: per favore venite a vederlo!

INTERVISTA a GENE ARDOR:
Membro storico e attore “Living Theatre”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Gene Ardor in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: So che fai parte del Living Theatre da tanto tempo. Mi potresti parlare di come hai incontrato il Living Theatre e delle tue precedenti esperienze con il Living prima di *The Brig* e di *Eureka!*?

GENE: Io mi trovavo in un *poetry caffè* nel 1989 e avevo terminato le sigarette, e un uomo stava buttando giù delle note musicali al bar, e io gli ho chiesto: “*Posso avere una sigaretta?*” Quell'uomo era Patrick Grant, che era il compositore del Living Theatre (nonché colui che ha realizzato le musiche per *Eureka!* in questo nuovo spazio). Abbiamo iniziato a chiacchierare e si è messo a piovere, e abbiamo bevuto allegramente fino alle tre del mattino. Quando ha cominciato a piovere lui ha tirato fuori una chiave con cui ha aperto la porta che stava dietro il posto in cui noi stavamo in piedi; allora io ho esclamato: “*Come hai trovato quella chiave e cos'è questo posto?*” E lui ha detto: “*E' il Living Theatre!*”. E io ho risposto: “*Oh no! Questo non è il Living Theatre, perché c'è davvero un Living Theatre e loro sono molto famosi, e questa gente non ha il diritto di chiamarsi Living Theatre!*” Era solo una piccola porta d'uscita che di solito si trova nel retro di un bar. Lui ha acceso la luce e c'era un set per *German Requiem*. Abbiamo continuato a bere e a divertirci un sacco; e alla fine io mi sono addormentato sul pavimento del teatro. E poi, al mattino, una donna molto piccola è entrata in teatro ed ha acceso la luce e ha chiesto a Patrick: “*E questo cos'è?*” E Patrick si è svegliato e ha detto: “*Ti presento un attore!*” E lei ha detto: “*Oh bene! Digli di alzarsi, dagli del caffè, e di che legga questo per me!*” E gli ha passato il suo copione. Circa un mezzoretta dopo io stavo leggendo questo copione, davanti a questa piccola, anziana e scura donna che non avevo mai visto prima, e che solo dopo ho scoperto essere Judith Malina in persona. La Compagnia stava per partire in tournée con *I and I* e *The Tablets* quell'anno, e aveva bisogno di riformulare interamente il cast per lo spettacolo *German Requiem* per stare a New York e mantenere il teatro aperto. E

a lei è piaciuto quello che aveva visto e mi ha chiesto di unirmi al cast, ed io non ho mai più lasciato.

IO: Cos'è il Living Theatre per te, e come spiegheresti a degli studenti italiani cos'è il Living Theatre oggi?

GENE: Il Living Theatre è un esperimento continuo. Il Living Theatre è l'impegno di Judith verso il suo messaggio. È una rivoluzione pacifista; è un modo per diventare consapevole della forza del mondo e della forza del nostro comportamento e per trascendere tutto ciò per cercare di rimediare al danno che è stato fatto. Durante tutta la storia del Living Theatre loro hanno cercato di attaccare la situazione da più angoli possibili; loro sono come la base di un diamante; e ogni lato del diamante è un differente spettacolo del Living Theatre, sempre con lo stesso messaggio: *"Destiamoci!", "Comprendi la tua situazione!", "Ama il tuo vicino!", e "Sii consapevole di come l'avidità e l'aggressione e il capitalismo ci stanno costringendo a fare cose che noi non faremmo volentieri se comprendessimo come ci danneggiano, e come la nostra libera volontà ci stia venendo sottratta"*. Così tu sei confinato in una situazione, in un paese, in una religione, in una cultura, e seguire ciecamente ciascuno di queste cose è un sentiero verso una sorta di disastro molto poco creativo. Quindi il messaggio del Living Theatre è : *"Metti sempre in discussione l'autorità! Metti in discussione le abitudini che condizionano il tuo comportamento, e comprendi che esistono modi di pensare alternativi, comportamenti alternativi, che funzionano meglio che essere una pecora che segue un gregge"*.

IO: Parliamo di *Eureka!*, l'ultima produzione del Living Theatre. *Eureka!* ha un grande potere in termini di impegno sociale e politico. Ogni sera voi cercate di coinvolgere la gente. Che tipo di risposta ti arriva da parte del pubblico? Quale avverti essere l'effetto di *Eureka!* sull'audience?

GENE: Ok! Queste sono due domande. Noi stiamo ancora sperimentando nel tentativo di tirare fuori di più dal pubblico. Io penso che sia un esperimento che noi abbiamo appena iniziato e che dovrebbe andare avanti e avanti per anni. Io credo che Judith abbia in realtà creato qualcosa che noi chiamiamo il *free flow*, che può essere la base dei prossimi venti anni del Living Theatre. È stato sempre un sogno incorporare l'audience in qualche modo, e realizzare scenicamente ciò in

un rituale, condurre l'audience in un posto dove loro possano avere un cambiamento interiore, e mescolarlo all'interno, nel tempo reale, durante lo spettacolo, in maniera che loro abbiano dopo un effetto di ritorno, interiormente, rispetto a quanto accade nello spettacolo. E così noi andiamo avanti fino a quando noi riusciamo a creare in questo piccolo spazio la bellissima rivoluzione anarchica non violenta. Adesso, la differenza di significato di *Eureka!* rispetto a molti altri spettacoli nel passato (quando era: *"Ok! Rivoluzione adesso! Rivoluzione adesso!"*) è che loro hanno fatto ciò per così tanto tempo da realizzare che il meglio che tu possa fare è creare una mini-rivoluzione, mini-rivoluzione, una rivoluzione temporanea; e dopo che le persone hanno fatto propria l'idea che sia possibile avere una mini-rivoluzione dentro il mondo, loro creeranno più mini-rivoluzioni e alla fine loro potranno legarle insieme. Questo spettacolo è significativo perché lei ha scritto dentro il copione dialoghi reali, in cui un uomo dice: *"Portiamo il teatro sulla strada! Iniziamo la rivoluzione adesso!"* E poi uno dei membri della Compagnia va da lui e gli dice: *"Non è così facile abbandonarsi il mondo alle spalle!"* Quindi è una mancanza di conoscenza: perché abbiamo alte speranze e ampi sogni? E i nostri sogni vanno avanti per sempre e raggiungono le stelle. Anche questa è una realtà. C'è anche un'altra battuta che dice: *"Ci deve essere un equilibrio tra il cosmo e la terra"*, il che significa tra ideali spaziali e visioni di utopia e anche vita reale. E questa è stata sempre una battaglia portata avanti da Julian e Judith, e che consiste in come portare la nostra visione ideale nella vita reale, e in come condurre la vita reale vicino alla nostra visione ideale; e quello che questo spettacolo rappresenta è un autentico pratico esperimento volto a fare in modo che questo accada. Per adesso in un ambiente controllato. L'intero spettacolo è un design rituale per elevare la consapevolezza dell'audience, così che loro possano essere preparati a partecipare non solo con l'intelletto, ma anche con il cuore e con il corpo, e con lo spirito: tutti insieme in uno. Quindi questo è il motivo per cui noi dobbiamo combinare arte e scienza e tecnologia e movimento e poesia e filosofia e spiritualità. Noi dobbiamo portare tutto in un solo raggio e metterlo lì, sul tavolo. Noi abbiamo creato un ambiente che non è come nessun altro ambiente. Le persone si sciolgono come cubetti di ghiaccio quando entrano, e diventano puri. Se vieni qui con della paura, la maggior parte della paura scompare; se vieni con molta energia, la maggior parte della tua energia vien fuori nello spettacolo. Noi non stiamo chiedendo una completa trascendenza o un

completo cambiamento, noi stiamo solo chiedendo di condividere chi sei e cosa hai, perché noi non abbiamo le risposte, e allora noi chiediamo all'audience: "*Cosa facciamo?*"

IO: Tu eri anche in *The Brig*, ma *The Brig* è uno spettacolo molto diverso da *Eureka!*: in *Eureka!* non c'è separazione tra performers e audience. È una sorta di creazione collettiva. Come ti sei preparato per questo ruolo? Qual è il tuo training per questo tipo di interpretazione?

GENE: La mia esperienza di diciotto anni con il Living Theatre. Il cast messo insieme per questo spettacolo era davvero nuovo per il Living Theatre e non aveva il beneficio di anni di esperienza. E inoltre, quando Hanon Reznikov è morto, la vita di questo teatro era "sul filo del rasoio", e moltissime persone del passato sono venute ad aiutare Judith e il teatro. Ci siamo uniti tutti. E io ho dovuto fare questo spettacolo specificamente, in modo tale da poter portare un po' della bellezza del passato nel presente, perché io so che Judith... ok... il mondo voleva un nuovo spettacolo dal Living Theatre, e Judith voleva creare questo nuovo spettacolo. Lei ha agito come se questo fosse il suo ultimo spettacolo. Lei voleva anche creare un omaggio ad Hanon. E lei aveva bisogno di lavorare attraverso la sua guida e la sua perdita circa la sua morte, e io volevo essere lì con lei, perché sapevo che se io avessi contribuito e noi avessimo lavorato insieme Judith avrebbe potuto dar vita a questa bellissima creazione. Io volevo essere parte di quello che poteva davvero essere l'ultimo lavoro del Living Theatre. Io volevo che questo spettacolo fosse tanto bello quanto ogni altra cosa Il Living Theatre avesse mai fatto, incluso *Paradise Now*. Quindi non avevo alcuna intenzione di accettare nulla che fosse meno delle cose altissime che lei doveva darci, e che noi tutti dovevamo dare, e io ho spinto verso questo. Specialmente dopo aver visto quanto belli fossero stati i workshops a Roma, e nel resto d'Italia, e il contatto che si ha con le persone durante i workshops, e la bellezza che si può creare nelle scene; e io volevo che ciò esistesse dentro il teatro, con la mia Compagnia e con l'audience. E noi abbiamo realizzato ciò. Judith e Tom e Gary e io stesso e tutto il resto dei membri della Compagnia abbiamo elevato questo spettacolo... non ti sto mentendo... è valido tanto quanto ogni altro spettacolo del Living Theatre sia mai stato. Ed è anche perfettamente al passo coi tempi. Ha la tecnologia al suo interno; ha la filosofia; ha tutti i sessanta anni di esperienza di

Judith col teatro. Quindi noi non abbiamo bisogno di metterci nudi, non abbiamo bisogno di essere arrestati, non abbiamo bisogno di far uscire di testa nessuno, noi vogliamo solo cooperazione. Tutto qua!

IO: Sei stato in Europa molte volte, l'ultima delle quali per il tour di *The Brig*. Quindi tu puoi conoscere la differenza esistente tra l'audience in Europa, e soprattutto in Italia, e l'audience qui a New York. Cosa puoi dirmi in merito a ciò?

GENE: Beh! Prima di tutto le persone in Italia, i giovani, sono molto ben istruiti e capiscono di cinema, di arte, conoscono la storia del Living Theatre, comprendono la relazione tra arte e politica. In Italia ci sono molti più giovani politicamente consapevoli, ben istruiti, energici e belli. In America le persone sono una specie di cavalli (hanno i paraocchi): sono sempre alla ricerca di soldi, di mariti e di mogli, di fama e di fortuna, di cose materiali da possedere, capitalismo e "commercialismo", guardano troppa televisione, non capiscono l'arte, non capiscono il teatro. Quando io dico "loro" intendo la maggioranza: alcuni lo fanno, ma la maggior parte non lo fanno; la maggior parte sono addormentati, e ci sono altre persone che hanno soprattutto bisogno di noi in America; sono loro quelli che hanno più bisogno di noi, ma loro non vengono, a loro non interessa. In Italia, la gente conosce, si interessa, viene e dà. Quindi se io potessi essere ovunque nel mondo adesso io andrei in Italia, per via del cuore della gente. Ciononostante gli Americani hanno bisogno di noi, più di voi! E così Judith ha deciso di stare a New York, perché questa è la sua casa e perché noi siamo una Compagnia americana, e l'America è parte del problema, quindi noi abbiamo bisogno di stare qui, a New York. Quando abbiamo portato *The Brig* in tournée noi siamo andati prima in Germania, e poi siamo venuti in Italia, e l'uomo che ci ha accompagnato era un film-maker, e lui si è accertato di filmare l'audience sia in Germania che poi a Firenze, perché lui sapeva che sarebbe stato molto, molto, molto diverso: stesso spettacolo, pubblico completamente diverso, perché la gente e la cultura erano completamente diversi. A Napoli la gente si è così tanto infiammata che quasi bruciava sotto al palcoscenico: loro ci hanno dato l'energia e noi gliela abbiamo restituita indietro e lo spettacolo ha preso fuoco. A Berlino, come a New York, la gente pensa troppo; le persone sono così distanti, non mandano nulla sul palcoscenico, ed è difficile dare dentro un vuoto; è impossibile

continuare a dare qualcosa dentro un vuoto; quando l'audience ti dà qualcosa indietro tu puoi dare all'audience qualcosa; quando il pubblico si scoccia, alla fine tu esaurisci l'energia. Questa è la differenza.

IO: Parecchi degli attori di *Eureka!* sono nuovi: questa è la loro prima esperienza con il Living Theatre, a parte te e Tom Walker ovviamente, e a parte qualcun altro dei ragazzi che era in *The Brig*. Tu sei parte del Living oramai da parecchio tempo. Cosa significa per te lavorare ogni volta con persone nuove. So che si tratta di una situazione abbastanza tipica per la Compagnia del Living, ma cosa significa per te ogni volta ricominciare con un nuovo gruppo, con nuove persone che qualche volta non sanno molto del Living Theatre?

GENE: Beh! Io ho un sacco di esperienza ed ho una buona memoria e so cosa Judith vuole, cosa le piace e cosa non le piace. Quindi spesso do qualche suggerimento o dico: "*Perché non proviamo questa o quella cosa?*", oppure: "*Perché non ti muovi in questo modo o in quel modo?*", oppure qualche volta diventa: "*Ok, allora, tu stai qui, tu stai lì, tu stai là!*". E poi realizziamo delle dimostrazioni per Judith. Penso che la risposta alla tua domanda sia: se qualcosa funziona, allora può funzionare con quasi tutti. Se il concetto teatrale è un concetto profondamente valido, può funzionare con quasi tutti. Io ho fiducia nelle cose che ho imparato nel passato, e combinando ciò con la conoscenza di quello che Judith va ricercando, ho potuto incoraggiare la gente a fare certe cose che poi lei ha accettato. Ci sono state molte volte in cui loro hanno avuto un'idea (e questo è quello che vogliamo) e poi Judith ha detto: "*Gene, mostraci come farlo!*", e io l'ho fatto. La maggior parte delle loro idee sono state accettate. Perché sono state accettate? Non perché le avevo pensate io, ma perché funzionavano, e perché hanno funzionato in passato e funzionano ancora. Quindi, di base, noi abbiamo insegnato loro. E se tu puoi insegnare alle persone in cinque giorni per fare un workshop, allora puoi insegnare a chiunque in cinque settimane per mettere su uno spettacolo. E questo spettacolo è stato creato dalla gente che sta al suo interno, con diverse persone che erano state in diversi spettacoli. Quindi questo spettacolo è una qualità di chi era qui, e di quello che loro dovevano dare. Abbiamo cercato di fare delle cose davvero folli, alcune di esse hanno funzionato, ed altre no, perché noi non avevamo abbastanza gente, non avevamo la forza fisica, non avevamo il background acrobatico, per esempio; quindi abbiamo preso

coscienza dei nostri limiti, e li abbiamo spinti oltre; c'è stata una volta in cui noi stavamo roteando come trottole per circa un'ora e Judith ha detto: *"State girando attorno, non state facendo spinning! Capite la differenza tra girare intorno e fare spinning?"* E allora lei ha detto: *"Lo faremo dieci volte di fila, fino a quando lo farete bene!"* E noi abbiamo risposto: *"Non possiamo fare questo dieci volte di fila. Stiamo per cadere giù. Siamo esausti!"* E lei ha detto: *"Oh! Io sono abituata a lavorare con compagnie che possono darmi quello che voglio!"* E le persone hanno pensato a questo; così noi abbiamo fatto lo spinning, lo abbiamo fatto per circa quattro minuti, e lei ha detto: *"Bene! Questa è una volta! Fatelo di nuovo!"* E noi lo abbiamo fatto cinque, sei, sette volte, e alla settima volta noi eravamo esausti, e stavamo tutti cadendo a terra, ma ci siamo accorti che avevamo bisogno di andare oltre i nostri limiti. Quindi la risposta alla tua domanda è che Judith ha fatto questo lavoro, perché lei non avrebbe accettato i limiti che noi riponevamo in noi stessi. Tu pensi di essere stanco, tu pensi di essere esausto, tu pensi che hai bisogno di fermarti; beh! Magari sei stanco e forse sei sfinito, ma tu non hai bisogno di fermarti. Continua! E così, visto che l'abbiamo fatto dieci volte di fila, dopo, la volta successiva, quando l'abbiamo dovuto fare solo una volta, è stato facile, semplice. E allora questo è quello che abbiamo fatto nelle prove: spingere noi stessi fino al punto di essere esausti, così quando ripetiamo le stesse azioni durante spettacolo, tutto risulta bellissimo e perfetto.

IO: Su una recensione del *New York Times* una giornalista, Rachel Saltz, ha scritto che Edgar Allan Poe ha dedicato il suo poema a tutti i sognatori, e questa giornalista ha scritto che probabilmente la ragione per la quale il Living Theatre ha deciso di mettere in scena questo lavoro è che il Living Theatre si nutre dello stesso sentimento di utopia, e che quindi crede nel medesimo tipo di sogno. Pensi che *Eureka!* sia solo un sogno, oppure credi che possa essere qualcosa in più di un sogno, una realtà?

GENE: E' una realtà! E' una realtà che noi creiamo; ma la realtà può essere maledetta o può essere bella. Utopia: questa idea non è niente di più di un accordo tra tutte le persone presenti per rendere ogni momento il più bello possibile. Paradiso o Utopia non sono privi di imperfezioni. L'anarchia è una battaglia contro l'aggressione che forse è inerente alla natura umana, e fin tanto che esistono gli umani esisterà l'aggressione, e fin tanto che esiste l'aggressione

esisterà l'anarchia, e fin tanto che esiste l'anarchia esisterà la speranza. Quando senti la voce, speranza tra le fiamme, fermati, fai attenzione, pensa, pensa! Quando questa voce scompare, allora tu hai le chiglie. Le chiglie non sono anarchia. L'anarchia è una cooperazione intelligente per combattere contro chiglie intelligenti o contro il male. Il male è quando qualcuno pensa di conoscere la verità, ma non è così; è un tipo di insanità, quando tu credi qualcosa che non è vera tu crei il male. Se tu vuoi creare del bene nel mondo, devi trasformare il pensiero di coloro che compiono il male, cosicché loro comprendano l'errore che stanno compiendo, e dopo, una volta che hanno capito, non faranno più del male, perché le persone non vogliono creare male, sono solo confuse, e sono deluse. Questo è ciò che il messaggio di Judith dice: *"Non essere deluso!"*. Solo perché sei nato in una società capitalista, questo non significa che il capitalismo sia giusto; solo perché tutti nel Paese votano per una persona... ok, votare va bene, ma tutto quello che fai è votare? Una volta ogni quattro anni porti il tuo culo in un posto e fai questo (*mimando il gesto con cui gli Americani azionano le macchine che servono ad esprimere la loro preferenza di voto*)? Questa è democrazia? A o B? B! Ok! Questo è quanto? Finito! Questo è tutto quello che gli Americani fanno. È questo! (*mima nuovamente il gesto*) Ma l'essere umano è capace di molto di più; perché gli Americani lasciano prendere a queste persone tutte le decisioni? Io penso di essere libero perché io voto, ma dopo io non faccio domande, non chiedo, io non aiuto a prendere decisioni, io cedo la mia responsabilità al macchinario con cui voto. E basta! Questo è tutto. Ma questa è una cazzata! Nessuno al mondo è così strafottente. Non ho nessun problema con la democrazia, perché è vera. Ciò con cui ho dei problemi sono le persone che credono di non avere responsabilità, eccetto per il solo fatto di scegliere un capo. Questo non è nemmeno ciò su cui l'America è stata fondata. L'America è stata fondata dalle persone, per le persone, non dal Presidente per gli uomini d'affari. E adesso non puoi diventare Presidente senza fare amicizia con tutti gli uomini d'affari, perché costa centinaia di milioni di dollari diventare Presidente. Quindi solo le persone ricche possono diventare Presidente. E allora dimmi! Può funzionare? La Democrazia può funzionare? È una falsità! Il problema è che tu non puoi soltanto dire : *"Non votare!"* Questo è il problema che il Living Theatre ha sempre avuto: *"Smetti di votare!"* *"Lascia perdere il sistema elettrico!"* *"Lascia perdere il sistema del denaro!"* *"Lascia perdere lo Stato!"* *"Abolite lo*

Stato!” “*Abolite la bomba!*” Questa è un’idea, ma è impossibile da realizzare senza molti passi in mezzo; quindi il Living Theatre vuole che tu, nel tuo cuore e nella tua mente, compia un passo davvero grande. Ma nel mondo, col tuo corpo, col tuo comportamento, compi passetti piccoli piccoli, quando procedi e nella direzione in cui procedi, per cercare di far crescere il cambiamento. Sai quando piove abbondantemente e l’increspatura di una goccia può sembrare piccola, ma si espanderà, l’increspatura di un’altra goccia lontana si espanderà anche, e alla fine queste increspature si incroceranno l’un l’altra, e creeranno qualcosa di nuovo. E questo è ciò che la rivoluzione è oggi: gli individui riciclano, gli individui cambiano il modo di consumare, cambiano il modo di parlarsi l’un l’altro, il modo in cui si trattano a vicenda, tra uomini e donne, tra razza e razza; e quelle increspature create da ciascuno individualmente verranno connesse, e diventeranno sempre più grandi: e questa è la rivoluzione, e questo è quello che noi cerchiamo di fare in *Eureka!*; cerchiamo di creare individui che vadano nel mondo e che diffondano questa increspatura fra nuove persone che noi non possiamo raggiungere. Questo è quanto!

IO: Grazie mille!

GENE: Grazie a te! E voglio aggiungere qualcos’altro.

IO: Ti ascolto con piacere.

GENE: Il Living Theatre è una voce! Qualche volta le persone sono pronte ad ascoltare il messaggio, e qualche volta no. Dieci anni fa, quando ho chiesto ad Hanon di fare *The Brig*, lui mi ha risposto di no, dicendo: “*E’ impossibile fare The Brig perché il tempo non è quello giusto; nessuno vuole sentire!*” Capisci? C’era l’amministrazione Clinton. Ma cosa è successo? C’è stato un cambiamento ed è arrivato George Bush; e George Bush ha mandato i suoi influssi nel mondo e la gente ha cominciato a porsi delle domande; la cultura ha cominciato a cambiare; l’intera dinamica politica è filtrata giù da qualcun altro fino a me, da qualcun altro che si occupa di politica per spargere odio. Io non credo in questa guerra, io non credo in questi bombardamenti, io non ci credo! E allora è giunto di nuovo il tempo per *The Brig*. E fortunatamente il Living Theatre era stato lì per tutto questo tempo; il Living Theatre è qui quando la gente ascolta, e quando loro non vogliono ascoltare: è ancora qui! E questo è molto importante.

IO: Il Living Theatre usa diversi modi per farsi ascoltare dalla gente, e uno di questi modi è il *teatro di strada*. In questo periodo il Living Theatre non sta facendo questo tipo di attività, ed è un particolare periodo per gli Stati Uniti. Che mi dici in proposito?

GENE: Una ragione è che era Hanon colui che organizzava gli spettacoli di strada, e lui se n'è andato. È stato lui che ha realizzato *Not in my name* e io ero lì alla primissima performance a Times Square in occasione di una esecuzione capitale alle nove di sera. Io tenevo in mano un orologio. E il secondo momento cruciale è stato alle undici, e quando un altro uomo stava per subire l'esecuzione capitale alle undici in Texas, e nel momento in cui l'orologio scoccava l'ora fatale c'è stato un momento lì di realizzazione, di comprensione, c'è stata una comprensione silente che qualcosa aveva preso luogo in quel momento, che una vita era stata spazzata via consapevolmente, e con il permesso dello Stato, del Governo, di molte delle persone degli Stati Uniti. È stata una cosa inevitabile. Ricordo che durante lo spettacolo c'è stato un momento in cui scoprire se il Governo avesse emesso quella che è definita la commutazione della sentenza, che significa ordinare di non eseguire la condanna capitale, e poi abbiamo scoperto che il telefono non ha squillato e che il ragazzo sarebbe stato ucciso. Hanon ha portato ciò sulla strada. Adesso è un periodo particolare per il Living Theatre perché noi abbiamo questo teatro e il teatro è molto costoso, e noi abbiamo bisogno di tenerlo aperto, e quindi concentriamo i nostri tentativi su questa casa che abbiamo qui, come molti di voi: quando finalmente hai una casa ti accorgi che hai bisogno di prendertene cura, che hai bisogno di tenere la porte aperte, il tetto su, il fuoco acceso: questo è ciò che significa crescere, e il Living Theatre è cresciuto un sacco. La risposta è questa: noi non abbiamo avuto una casa per lungo tempo, e molti dei vecchi membri della Compagnia non potevano essere in *The Brig* perché molte erano donne, e molti erano anziani, e quando abbiamo fatto *The Brig*, prima abbiamo dovuto assumere nuova gente, ragazzi giovani, e quando arruoli quindici ragazzi giovani, le dinamiche cambiano completamente, specialmente con questo spettacolo, *The Brig*. E le persone che erano in grado di fare lo spettacolo hanno cambiato le dinamiche moltissimo e Hanon è morto a quel punto, mentre il Living era sull'orlo del fallimento, letteralmente. La gente diceva che se immagini una tenda, colui che era al centro della tenda e che la teneva su una volta era Julian Beck, poi è toccato ad Hanon Reznikov, e poi,

successivamente, ci siamo incontrati, e ci siamo chiesti: “*Chi Terrà su la tenda adesso?*” E nel momento in cui eravamo tutti d’accordo che adesso ciascuno di noi stava tenendo su la tenda, Judith si è alzata in piedi al centro della stanza e ha detto: “*Io sto tenendo su la tenda! Io sono il polo centrale della tenda!*” E ha aggiunto: “*Noi faremo questo spettacolo, e faremo un gran bel lavoro!*” E io mi ricordo che la gente diceva: “*Sì! The Brig va bene. Ma abbiamo bisogno di un nuovo spettacolo. Quale sarà il nuovo spettacolo del Living Theatre?*” Ok! Questo è quello che voglio dire! Ascolta! Il Living Theatre non è un prodotto degli anni Sessanta. La visione del Living Theatre non è una visione hippy degli anni Sessanta. Noi non abbiamo cambiato *The Brig* nel 2007 dal 1964 affatto, perché le verità che erano vere allora sono vere ancora adesso, e lo saranno sempre: gli uomini possono essere addestrati ad eseguire ordini, a muoversi all’unisono, e a marciare in riga, e a fare quello che viene loro detto di fare, e poi loro faranno tutto ciò che gli vien detto, senza pensare fino a quando, molto dopo, se sopravvivono, l’addestramento finisce e loro vanno a casa, e poi iniziano a riflettere: “*Cosa ho fatto? E come ho potuto farlo?*” Questo è ciò di cui parla *The Brig*. Così, con *Eureka!*, noi vogliamo dare al pubblico un’altra opportunità, una possibilità: è un training; è un training per aprire noi stessi, per giungere alla libertà, letteralmente. Un’opportunità di esprimere se stessi, e vedere gli altri incontrare quell’espressione ed assorbirla, edificarla, integrarla. È un microcosmo della rivoluzione: quindi si tratta di uno spettacolo completamente opposto, di un sentimento completamente opposto; l’audience in *The Brig* è impotente, loro non hanno affatto potere per cambiare niente, quello che loro hanno è un desiderio di cambiare. Quindi questo è il modo in cui noi insegniamo al pubblico: lo facciamo in modo artaudiano; attraverso l’azione dello spettacolo, tocchiamo il loro corpo non fisicamente ma attraverso la mente e attraverso i sensi. In questo spettacolo, *Eureka!*, il pubblico non è impotente, ma gli viene conferito potere. E quando loro cominciano ad accorgersi che quello che compiono fa la differenza e avrà un effetto, allora questo è il messaggio, questo è il training, che può essere portato fuori, nel mondo, ed usato sempre di più: quello che faccio fa la differenza. Non importa quanto il mio gesto sia piccolo! Anche se si cambia solamente il modo in cui penso a me stesso. Se faccio qualcosa di piccolo in casa mia. Se c’è un pezzo di carta sul pavimento, e io lo vedo, e non lo raccolgo, questa è una decisione che prendo. Ma io vedo me stesso come la persona che non ha raccolto il pezzo di

carta. Se io raccolgo il pezzo di carta e lo cestino e dico: *“Oh! Che bravo ragazzo che sono! Io sono la persona che ha raccolto il pezzo di carta. Non sono fantastico?!”* Ok? Meglio! Non così tanto buono! Ma se io vedo il pezzo di carta, lo raccolgo e lo cestino e vado avanti, allora io sono Dio!

IO: C'è qualcos'altro che ti va di dire a proposito dello spettacolo, o più in generale. Qualcosa che tieni a dire e che non sia già emerso dalle domande precedenti?

GENE: Sì! Sono davvero compiaciuto del fatto che noi siamo stati in grado di introdurre la tecnologia dentro lo spettacolo. È una tecnologia davvero al passo con i tempi. Mi fa davvero piacere che siamo ritornati ad una dimensione di creazione collettiva, dove la voce di ciascuno è stata ascoltata e dove le idee di ciascuno sono state ascoltate e provate; noi abbiamo un accordo tra i membri del Living Theatre, e questo stabilisce che se qualcuno ha un'idea noi la proveremo prima di dire no. Quindi noi ci alziamo sui nostri piedi e la proviamo; e non è consentito lavarsene le mani frettolosamente fino a quando non si è tentato di mettere in pratica l'idea. E anche se noi non facciamo quello che è stato suggerito, noi sappiamo perché non stiamo facendo in quel modo, noi sappiamo cos'era che non andava, perché l'abbiamo fatto, e abbiamo visto che non funzionava. E quando hai visto cosa non funziona più e più volte, cominci a capire meglio cosa funzioni e perché funzioni. Quindi, dopo sessanta anni, Judith capisce bene cosa funzioni e cosa non funzioni. Lei non ha bisogno di diventare famosa, lei non ha bisogno di diventare ricca; se Judith ricevesse un milione di dollari adesso sai cosa farebbe con il suo milione di dollari? Lei lo riverserebbe nel teatro, lei troverebbe un modo per rendere il Living Theatre un ricco che possiede un milione di dollari, perché quella donna non ha un altro amore; lei sta dando tutta la sua vita, ogni grammo di energia, ogni grammo dei suoi pensieri all'idea che si possa realizzare un cambiamento nel mondo; e come si può realizzare questo cambiamento attraverso l'arte? E quale arte genera un cambiamento ed è la più umana ed incorpora la voce e il corpo e la mente e i sensi e lo spirito? È il teatro! E di cosa dovrebbe occuparsi il teatro? Dovrebbe riguardare la vita. Quindi, come portiamo la vita a teatro? Non recitando, ma vivendo sul palco. Questo è un concetto, che è stato nutrito da Julian Beck e Judith Malina, come la combinazione della storia del teatro diventata sempre più realistica, passo dopo passo. Oh! Ma noi abbiamo un

copione! Oh! Ma noi abbiamo un set! Allora sbarazziamoci del copione, sbarazziamoci del set, sbarazziamoci del teatro! E noi l'abbiamo fatto, molto tempo fa, e adesso abbiamo un teatro, e abbiamo un set, e abbiamo un copione, e questo va bene, ma il messaggio è lo stesso. Il messaggio è: “*Svegliati! Fa’ domande! E abbi fiducia in te stesso! E condividi il tuo te stesso con quello altrui, con coloro che ti stanno attorno, e che sono l’audience, la tua famiglia, il poliziotto in strada.*” Quindi torno a ripetermi: queste idee relative all’interazione umana sono state probabilmente rese popolari durante gli anni Sessanta, ma non appartengono agli anni Sessanta, appartengono all’eternità, e saranno sempre fondamentali.

IO: Ho parlato con Judith, con Gary e con Patrick dell’uso della tecnologia in *Eureka!*. È qualcosa di molto diverso rispetto a molti altri spettacoli del Living Theatre. Se pensiamo ad esempio a *The Brig*, ci accorgiamo che lì ogni cosa proviene dal corpo degli attori: la musica, il suono. In *Eureka!* utilizzate un sacco di strumenti tecnologici. Quindi, volevo chiederti come combini tutti questi elementi sulla scena con l’interazione col pubblico. Qual è il tuo approccio, come performer, nel combinare l’impiego di strumenti tecnologici con l’interazione col pubblico?

GENE: La differenza è che in *The Brig*, eccetto in certi momenti come durante il *field days*, quando tutti corrono intorno come dannati, l’azione è estremamente focalizzata. *Eureka!* è completamente l’opposto: è uno spargimento della consapevolezza del pubblico, così che non esista un fuoco; non importa cosa tu stia guardando; non ti diciamo cosa guardare né cerchiamo di farti guardare niente. Puoi guardare le proiezioni video, puoi guardare ciascuno dei venti attori o dei dodici attori che si trovano in diverse parti dell’edificio. Non c’è una direzione di focalizzazione dell’attenzione, eccetto in un certo dialogo quando per esempio Humboldt dà a Poe il suo libro e lui lo prende in mano; allora, in quel momento, tutti stanno guardando una cosa, perché c’è un arco che attraversa questo spettacolo; c’è il cambiamento di Edgar Allan Poe da anima completamente non realistica e senza speranza a persona che accetta che ogni cosa che facciamo è eterna; il corpo non può essere eterno, ma la nostra influenza sulla creazione va avanti per sempre. Quindi questo è l’arco dello spettacolo. In *Eureka!* tu sei libero di guardare in qualsiasi momento qualunque cosa tu voglia, mentre in *The Brig* tu

sei costretto a guardare una cosa: e questo è tutto! Quindi la tecnologia è solo una parte dell'espansione della messa a fuoco, e la musica è un'espansione della messa a fuoco, così anche la danza e il movimento. Io ho cercato di incoraggiare le persone ad osservare cosa accade intorno a loro, perché è molto facile focalizzarsi su se stessi, o su una piccolissima interazione uno a uno; e io non voglio che la gente si perda tutto. Quindi mentre noi siamo impegnati, se mi guardo intorno per vedere cosa sta succedendo, e controllo con quell'altra persona, e ci apriamo, possiamo in realtà trasformare una piccola cosa in un gruppo di cose, ed è parecchio divertente!

IO: Qual è il futuro del Living Theatre?

GENE: Il futuro del Living Theatre? Tu devi porci questa domanda: "*E' Judith Malina il Living Theatre?*" Hanon Reznikov mi disse una volta che nessuno è indispensabile nel Living Theatre; il che significa che il Living Theatre andrà avanti se le singole persone vivono. Nessuno è assolutamente essenziale e necessario al Living Theatre. Io però mi chiedo: "*Judith è essenziale per il Living Theatre?*". Quando Roger Water lasciò i *Pink Floyd* potevamo ancora parlare ugualmente di *Pink Floyd*? Eppure si sono continuati a chiamare *Pink Floyd*. Io credo che saranno un'entità chiamata *The Living Theatre*. Io credo che probabilmente ci sarà un *Living Theatre Europa* e un *Living Theatre....* no! Quando Judith se ne andrà noi andremo in Europa, ok? Niente più America. Ma, come ho detto prima, loro hanno bisogno di noi in America. Forse noi formeremo una Compagnia in Europa e verremo in America a fare gli spettacoli. Ma la gente qui non viene. Noi non abbiamo audience. Una volta a Roma abbiamo messo fuori un volantino: il biglietto era di circa cinque dollari a persona. In tre giorni abbiamo messo assieme milleduecentocinquanta persone che hanno assistito allo spettacolo che abbiamo fatto. Qui noi possiamo mettere un annuncio sul giornale, possiamo appendere volantini, possiamo portare un sacco di amici e siamo fortunati se abbiamo venticinque persone. Quindi perché? Io mi chiedo perché? Il futuro del Living Theatre è che noi verremo in Europa, per un po' di tempo con Judith, e poi, un giorno, senza di lei. E ci sono persone come Tom e Gary che possono portare avanti il messaggio. Ma un giorno il Living Theatre non esisterà più. Noi dobbiamo solo vedere quanto tempo la gente impiegherà, dopo che Judith

sarà morta, ad accettare che il Living Theatre non esiste più. Questo è il mio pensiero comunque!

INTERVISTA a ANTHONY SISCO:

Attore “Living Theatre”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Anthony Sisco in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

ANTHONY SISCO: Di cosa parliamo?

IO: Parliamo di te! Allora, tu eri in *The Brig*, e adesso reciti in *Eureka!*. Mi racconti come hai conosciuto il Living Theatre?

ANTHONY SISCO: Sono venuto a conoscenza del Living Theatre attraverso Craig List, on-line. In quel periodo suonavo la mia chitarra, ma non andavo da nessuna parte, non ero entrato in nessun gruppo, quindi non avevo degli altri musicisti con cui suonare; poi la mia chitarra si è rotta, ed ero un po' fuori di testa. Ho dato un'occhiata su internet per trovare un *acting club* che mi desse anche un posto per dormire (sarebbe stata una buona occupazione per un po') e ho visto che c'era un casting per attori non professionisti per uno show intitolato *The Brig*; così ho fatto il provino ed è andato bene.

IO: E' stata Judith a sceglierti per il ruolo di Edgar Allan Poe in *Eureka!*?

ANTHONY SISCO: Originariamente Judith e Hanon, poiché non sapevano chi sarebbe rimasto qui tra i ragazzi che avevano fatto *The Brig*, avevano scelto Gere Gronek, che è un membro del Living Theatre da venti anni, e forse anche di più credo. Quindi loro volevano lui nello spettacolo nei panni di Poe, e Humboldt sarebbe stato interpretato da Tom. Ma per via della restrizione delle rigorose sei ore di prove giornaliere, lui non è potuto venire. Quindi, dal momento che nessuno poteva farlo, io ho detto: “*Potrei provare?*”. E Judith ha guardato Hanon e gli ha detto: “*Eh?*” E Hanon ha detto: “*Ha detto che è interessato a fare Poe!*” E Judith: “*Oh!*” Poi si sono guardati entrambi e hanno detto che erano interessati. E questo è il motivo per il quale adesso faccio Poe.

IO: Qual è il tuo rapporto con Judith come regista?

ANTHONY SISCO: Ho un rapporto davvero buono con lei. Lei si siede giù, in teatro, e parliamo. Ogni volta che ho una conversazione con lei, è di solito profonda. Noi passiamo così tanto tempo insieme, ma non parliamo tantissimo: accade sporadicamente. Per quanto riguarda il rapporto tra me e lei come regista e attore devo dire che lei mi ha lasciato molta libertà. Abbiamo avuto anche delle brevi discussioni, ma come regista lei è magnifica. Io l'ho apprezzata immensamente. Lei trasmette tutta la sua energia e tutta la sua ricchezza, qualunque essa sia. Sai cosa intendo! È una donna di ottantadue anni, dirige un teatro, fa spettacoli. Ho parecchi ricordi fantastici che la riguardano. Penso che tra lei e mia madre mi hanno insegnato tutto quello che so su come amare e rispettare le donne.

IO: Tu interpreti il ruolo di Edgar Allan Poe in *Eureka!*. Come ti sei preparato per affrontare questo ruolo?

ANTHONY SISCO: Ho iniziato a saltare la corda, a fare un sacco di flessione, a fare attenzione a quello che mangiavo; ho smesso di bere e di fumare troppo. Io credo che in ogni sorta di performance, specialmente quando riguarda un personaggio reale, parti da zero perché tu vuoi essere onesto, e non hai davvero idea riguardo a come Edgar Allan Poe camminasse o Thomas Jefferson parlasse. Quindi il tuo corpo dovrebbe essere tonico, costantemente allenato, a ritmo di flessioni, salti, corse, dovresti correre tre miglia al giorno, e trasformare dieci o quindici libbre di questa passività in muscoli; in maniera tale da fare tutto ciò che al mio corpo viene richiesto di fare. Sto facendo tutto il possibile per mettere il mio corpo nelle condizioni fisiche da rendere al massimo e da poter fare qualunque cosa. Ho letto gli scritti di Edgar Allan Poe, senza nessuna biografia, eccetto quella che era nel libro che mi è stato fornito, ed eccetto alcune ricerche che ho fatto. Quello che non ho fatto è stato leggere una vera e propria biografia in cui venisse elencato quello che aveva fatto. Io ho letto soltanto le sue storie, ma lì c'è tutto: tutta la sua vita è nel suo lavoro, tutte le sue emozioni e il resto; è curioso come sia tutto proprio lì, sulla pagina. Quindi io ho soltanto letto parecchio gli scritti di Poe, ho cresciuto i baffi come lui per circa due mesi, e ho tagliato i capelli, perché prima erano più lunghi.

IO: Cos'è *Eureka!* per te, e cosa credi sia per il pubblico?

ANTHONY SISCO: Per me è la performance più impegnativa alla quale abbia mai preso parte. *Eureka!* è una scoperta costante; ad ogni replica si accende una nuova lampadina; più recentemente, durante una delle ultime repliche, ho compreso di cosa tratta davvero lo spettacolo, che valore abbia per gli spettatori e che significato abbia per me, e per l'ensemble. E credo che serva a far sì che le persone si sentano bene. Tutte le storie di Edgar Allan Poe dimostrano che lui viveva nella sua testa, nella sua mente (ecco perché mi sono state così utili per capire Poe!); ci sono dei personaggi cosmici nella sua mente e poi, lì, c'è Von Humboldt, e più in là i corvi e lo spazio celeste, e poi i tubi e tutto il resto. E in tutto ciò io sto seduto dieci, venti minuti a studiare e a scrivere ossessivamente, e intanto la gente entra in sala, gira intorno, guarda quello che sto scrivendo. Ma, per il pubblico, credo che lo spettacolo sia un'occasione per spogliarsi della loro freddezza. La gente entra abbottonata, col suo carico di freddezza, e poi, verso la fine dello spettacolo, la freddezza è andata via, e loro sono liberi, ballano e si lasciano andare. E questo è quello che mi piace: condurre il pubblico a quel punto dello spettacolo in cui si liberano di tutto.

IO: Già! Questo è parte di quello che ti stavo per chiedere. *Eureka!* è basato sulla partecipazione dell'audience. Senti il pubblico coinvolto, e cosa fai per riuscire a coinvolgerlo?

ANTHONY SISCO: Bevo un sacco di caffè (*sorride*)! No, davvero! Bevo un sacco di caffè perché mi dà un bel po' di energia per lo spettacolo. Per rendere il pubblico partecipe? C'è un verso di Edgar Allan Poe che dice: "*Il naso della folla è la sua immaginazione!*" E questa ogni volta può essere abbastanza indotta. Io ci credo e funziona.

IO: *Eureka!* è uno spettacolo parecchio diverso da *The Brig*; in *The Brig* tutto era basato sul corpo degli attori sulla scena: era questo a determinare la musica, il movimento e il resto. *Eureka!* è molto diverso in tal senso: la musica ha un forte potere, così come le immagini video, e poi ci sono gli attori sulla scena. Come ti senti in questa nuova dimensione di scena?

ANTHONY SISCO: Coscienziosamente. Dopo il primo spettacolo, e il tipo di allenamento fisico fatto, alla fine della serata, mi sono ritrovato con una massa di muscoli bloccati sulla spalla, e questo è dipeso dal fatto che passo una parte dello

spettacolo ad arrampicarmi sui tubi dell'impalcatura. Quello che io faccio soprattutto è guardare il set di *Eureka!* e pensarlo come se fosse un film. Io sono in questo film e anche tutte le altre persone attorno sono nello stesso film, e ciascuno di noi viene ripreso dalle telecamere intorno. Ti senti davvero come dentro ad un film; e quando parte la musica la sensazione di essere dentro ad un film è ancora più grande. È davvero molto bello. Quello che *The Brig* ci ha richiesto è stato invece: "*Scusa, non recitare!*" Non puoi recitare in *The Brig*. Devi essere costantemente lì, presente; perché se non lo sei, sei fregato e ti becchi un pugno dalle guardie. Quindi in *The Brig* non hai un attimo di tregua; e quando mi è successo di abbassare un attimo la guardia mi sono beccato pugni e tutto il resto. Quello che *Eureka!* fa invece, è concederti tantissima libertà nell'interpretare Poe, nell'interpretare Humboldt, i personaggi cosmici; c'è chi dice di guardare nell'acqua, chi dice un'altra cosa. C'è un sacco di trasporto dietro, c'è un sacco di libertà; tu puoi fare qualunque cosa. C'è una totale libertà di respiro teatrale che ti consente di venir fuori col personaggio, persino in ogni singola battuta. Sto rispondendo alla tua domanda?

IO: Sì! Vai avanti tranquillamente!

ANTHONY SISCO: Ok! E quello che mi piace di Poe è che posso prendere tutto quello che vedo durante il giorno e utilizzarlo nello spettacolo la sera trasportandolo appena nel personaggio. Ho preso molto da Gene Wilder, che è la persona dalla quale ho preso principalmente ispirazione per interpretare Poe; penso soprattutto al Gene Wilder di Frankenstein e di Willy Wonka. *Eureka!* è simile a Willy Wonka! *Eureka!* è una sorta di terra magica in cui tu rimani a bocca aperta.

IO: Ok! Quindi è qualcosa di magico. Ma è anche qualcosa di reale allo stesso tempo?

ANTHONY SISCO: Sì! Decisamente! Perché tu guardi l'altra persona negli occhi e tu sei un personaggio. Ti senti come a Disneyland, ti sembra di essere Mickey Mouse! Non c'è una strizzata d'occhio. Io non dico loro niente della serie: "*Sono una persona vera*".

IO: Parlami liberamente di te stesso, del tuo rapporto con il Living Theatre, e della tua vita qui, all'interno del Living Theatre.

ANTHONY SISCO: Io avevo una relazione da due anni prima di fare *The Brig*. Avevo dipendenza da droghe e non lavoravo da un mese. Ero sia mentalmente sia fisicamente dipendente da droghe; e ho voluto cominciare a fare *The Brig* perché avevo bisogno di qualcosa per tenermi lontano dalla prigione a quel punto della mia vita. E sono rimasto a fare *The Brig* qui al Living Theatre perché dopo aver fatto lo spettacolo per un paio di mesi ho preso un cane per distrarmi dalla relazione che avevo e dalla situazione in cui mi trovavo: era davvero opprimente, parecchio triste. Ho preso questo cane; sono stato cacciato fuori dal posto in cui vivevo, e mi sono trasferito dentro il teatro con il cane. Abbiamo vissuto qui per circa due settimane, ed è stato come ricaricarsi di energia. Loro non volevano avere un cane a teatro, con Judith che è terrorizzata dai cani. Ma loro me l'hanno concesso lo stesso; hanno capito: Gary, Evan e tutti gli altri sono stati grandi! Il mio cane è finito sotto una macchina due settimane dopo che ci eravamo trasferiti qui, proprio qui fuori dal teatro, ed è morto mezzora dopo. Ho preso il suo corpo e l'ho gettato nel fiume, dall'altra parte della strada. E mi sono sentito come se avessi perso tutto: la mia casa, la mia relazione, tutto, persino i miei capelli. Mi ero dovuto rasare, sembravo calvo, e non sto davvero bene da calvo! È stato strano, perché ero veramente sprofondato e ho avuto una possibilità per imparare ed mi sono ritrovato attorno persone che mi hanno supportato e il cui supporto era autentico; loro erano delle persone autentiche. Non ho fatto il tour europeo di *The Brig*; mi era stata offerta la possibilità, ma ho deciso di non venire; sono rimasto qui e ho cominciato a prepararmi per il ruolo di Poe. Volevo rimanere a New York, ed è quello che voglio ancora. Voglio rimanere a New York per molteplici ragioni e per lavorare in maniera degna al Living Theatre e fare degli spettacoli stabilmente; e questo è quello che sto facendo: lavorare costantemente, essere parte di qualcosa. Ed essere parte del Living Theatre significa far parte di così tanta storia, così tanti artisti, pensatori e poeti; e poi c'è l'energia profusa da Judith, e i ragazzi della Compagnia, come Coppers: non saprei cosa fare senza di lui; mi ha aiutato a seppellire il mio cane; ha un grande animo. Quello che voglio dire è che l'amicizia qui è tale per cui siamo un po' come fratelli e sorelle, e Judith fa un po' da mamma, più simile ad un'amica. Siamo stati molto vicini quando Hanon ha avuto l'attacco di cuore, e i ragazzi erano partiti per il tour di *The Brig*. E poi Hanon è morto, e tutto è successo molto rapidamente. E di nuovo è stato un peccato distruggere tutto: la morte di Hanon è stata una valanga. Ma ci

siamo radunati tutti attorno a Judith e abbiamo cercato di continuare a guardare avanti. Ed è stato grazie a questo e grazie a noi che Judith è riuscita a ritrovare l'ispirazione per finire *Eureka!*. *Eureka!* era un progetto che noi avevamo iniziato a dicembre; ed era stato distrutto... beh! Non distrutto, ma era lentamente caduto in disparte perché non riuscivamo a raggiungere una dimensione di creazione collettiva, e non è successo nulla fino a marzo; stavamo ancora rifacendo la seconda scena, ed erano circa tre mesi che stavamo sopra la stessa cosa. Non si andava da nessuna parte. Era quasi soltanto come avere qualcosa da fare: fa' quello e basta! E poi il copione è stato terminato, ma nel frattempo è stato divertente perché vedevo persone come Eric, che interpreta il ruolo di un personaggio cosmico, provare per un anno movimenti folli di scena, e vedevo i progressi di persone come lui. Eric è un musicista, è sexy, è "cool", ha un modo di camminare tutto suo. Quindi tutto quel periodo di prove gli è servito per rinascere in scena; ha fatto un sacco di progressi; adesso ha il controllo di sé sulla scena; ti accorgi che è un bravo attore. E questo è tutto ciò che mi importa. Ogni sera che faccio lo spettacolo voglio ispirare la gente, e vedo che succede, io vedo come loro si accorgono di quanto riesco a spingermi in avanti nei panni di Poe, e sento la gente giù in strada oppure dall'altra parte dello spazio che, da sopra una traversa o un'insegna fa: "*Shh!Shh!Shh!*", e questo perché sa che tu puoi condurla così lontano, tu puoi fare qualunque cosa per quella gente, e loro si possono alzare e guardarti oppure sedersi; puoi fare quello che vuoi quando vuoi. E cosa voglio fare è instillare questo messaggio nella gente: "*Tu puoi farlo! Tu puoi fare qualunque cosa!*" E questo è ciò che mi piace tanto di questo spettacolo. Questo è il motivo per il quale è essenzialmente bello. E alla fine dello spettacolo ti sfoghi completamente ballando, e vorrei soltanto che magari anche solo una persona andasse via ogni notte ispirata dall'aver preso parte all'azione. Amo molto anche entrare nel personaggio, farmi crescere i baffi, indossare guanti di pelle scura, camminare in maniera leggiadra come una donna. Ho cercato di assumere un sacco di movenze e posture fisiche che ho appreso da Judith in verità, da Judith e da Hanon; il modo di camminare di Judith e come mettere le mani mentre cammino (*mima l'azione del camminare*); ma ho preso anche da Gene Wilder. Mi sento come se avessi assunto chissà quale strano tipo di droga alla fine dello spettacolo ogni volta; perdo circa cinque pounds di sudore ogni sera; le persone si ritraggono indietro da me, loro non mi parlano in realtà, sembrano sospettosi. È un

imparare costantemente come far funzionare le cose, come organizzare te stesso, come organizzare il teatro; mi affido completamente a me stesso, e sono molto orgoglioso di questo, sono orgoglioso di far parte di qualcosa. Voglio dire che era esattamente quello che stavo cercando: essere parte di qualcosa. Ma far parte di qualcosa non significa che debba sempre sorridere ad ogni cosa o esserne completamente avvinghiato. Assolutamente no! Significa più che altro sentirsi dentro a qualcosa che sia simile ad una famiglia, dove puoi andar via, puoi startene da solo, puoi essere depresso, puoi fare quel diamine che vuoi. La tua famiglia sa che tornerai dentro, e tutto tornerà a posto.

IO: Mi hai raccontato cosa rappresenta il Living Theatre per te, e ti ringrazio per questo. Cosa rappresenta invece secondo te il Living Theatre per New York City?

ANTHONY SISCO: Per New York City?

IO: Proprio così!

ANTHONY SISCO: E' l'ultima voce. Credo sia l'ultima volta che si vedrà qualcosa come questa a New York, fino a quando durerà... è l'ultima volta. Nessuno più ci darà uno spazio per dare pugni a un ragazzo di nuovo! Non troveremo mai più un posto dove avere tutta questa libertà artistica e creativa, un posto che, per quanto mi riguarda, mi consenta di fare l'*house manager* in questo modo: compro eventi, organizzo, mi occupo delle pulizie, e il tutto mi suona come un gioco, o comunque come qualcosa di divertente. Ed è davvero divertente, perché non faccio nulla che mi pesi. Il fatto di aver iniziato a farlo e di continuare ancora adesso a farlo mi fa sentire bene perché adesso so che sono in grado di fare tutto questo. So che dipende solo da me stesso se smetto di farlo. Il Living Theatre per New York City? La sua nave è un segno di speranza. Sta qui per questo. Ma come ogni altra cosa a New York sta per essere inghiottita. Non credo ci sia più alcun rispetto, eccetto da parte di qualcuno più anziano. Nessuno della mia età vuole venire a vedermi, nessuno vuole venire a vedere del teatro. Penso che a nessuno importi a New York. Non gliene importa proprio nulla, perché non ne hanno coscienza. New York non è quella che era, qualunque cosa sia stata. Non lo so. Non sto qui da molto. Sono venuto qui pensando a James Dean, Marlon Brando, e altri. Ma niente di tutto quello succede adesso. Tutto è stato manipolato; quindi sembra reale, sembra una città, ma non lo è. È come un grande centro commerciale di marmellata, pieno di *movie theatres* e dove non esistono i teatri.

C'erano dei piccoli posti che non esistono più nemmeno; erano posti dove gli artisti potevano andare, come Ginsberg, che veniva giù in teatro a lavorare sulle sue cose, e qualcun altro che poteva provare una scena qui e lavorare ad un dipinto più in là, fare una lettura di poesie laggiù in un piccolo cerchio; e le persone badavano a loro stessi a vicenda fino a un certo punto, ma non lo fanno più qui. E gli artisti in generale a New York sono così assorti; guarda me! (*sorride*). Hanno deciso di non parlare, e nessuno si apre. Ognuno di loro ha innalzato un muro. Ogni volta che parli con qualcuno ti scontri con un muro, ogni volta. Non si riesce più a passare attraverso la gente, e questo mi fa sentire abbastanza male. Ti scoccia perché vieni da questa energia, cerchi di tirarla fuori e di mostrarla alle altre persone, ad un livello personale; ti ritrovi davanti una ragazza che ha un sacco di casini nella sua vita magari, ed ha eretto tante barriere mentali, ed è davvero dura buttarle giù; ma lei non vuole più buttarle giù, perché fa male ed è noioso e fastidioso. Mi chiedo perché si renda così difficile stabilire una connessione con le persone. È New York ? Non lo so? Io credo che accada davvero a New York ma che New York non ne abbia idea. Quando andiamo in Italia, a Berlino, in Belgio, loro ci conoscono e ci apprezzano, e apprezzano gli artisti in generale credo. Ma New York sta diventando una macchina, e se non sei un ingranaggio della macchina...

IO: Capisco cosa dici. Ma Judith e Hanon conoscevano New York City molto bene, e credo che loro abbiano deciso di venire qui e di aprire il loro nuovo teatro qui proprio perché, in parte, erano d'accordo con quello che hai detto, ed erano perfettamente consapevoli dell'attuale identità di New York. Penso che loro ritenessero che il Living Theatre e il tipo di teatro che il Living Theatre ha sempre cercato di fare potesse avere un effetto su New York. Tu quindi pensi che *Eureka!* in questo caso, e più in generale tutte le produzioni del Living Theatre possano esercitare qualche tipo di potere in questa città?

ANTHONY SISCO: Potrebbero, ma dovremmo andare molto più forte di quanto andiamo. Dobbiamo fare un sacco di lavoro in più se vogliamo davvero fare qualche effetto. Si può, ma dobbiamo fare *Eureka!*, dobbiamo essere nelle strade durante il giorno a protestare, e nel pomeriggio dobbiamo fare volantinaggio, e dopo che *Eureka!* è terminato dobbiamo fare della musica e registrazioni costantemente; abbiamo bisogno di tenere aperto il teatro per delle compagnie di

artisti, aprire le nostre porte e mantenerle sempre aperte; abbiamo bisogno di essere costantemente fuori a fare delle cose, e allora, solo allora New York si potrebbe accorgere di noi. Noi attori abbiamo bisogno di andare più forte, di strafare, se vogliamo essere come quei ragazzi che hanno fatto *Paradise Now*, *Antigone*, *Frankenstein*, e tutti gli altri spettacoli di cui abbiamo visto le registrazioni. Wow! Erano eccezionali! Quando le persone vedranno quelle stesse cose allora sì! Si potrà portare tutto ciò sulla strada e allora la gente ci noterebbe. Ma facendo solo *Eureka!* non arriveremo a questo, perché è uno spettacolo buono, il suo messaggio è abbastanza semplice, non è molto impegnativo, e allora penso che la gente potrebbe semplicemente venire a vedere lo spettacolo e dire: “*Oh! È stato molto bello! Ok! Torniamo alla vita reale adesso!*” Capisci cosa intendo? È uno spettacolo che dura soltanto un’ora. Quindi, finito lo spettacolo, anche se tu sei in realtà pronto a cominciare a creare, torni su per le scale nel Lower East Side ed è un colpo duro. Quello che dobbiamo fare è mantenere le porte aperte, continuare a lavorare, e fare cose, e allora New York si accorgerà di noi. Per adesso? No! Non è così!

INTERVISTA DOPPIA

a ERIN DOWNHOUR & KENNEDY YANKO:

Attrici “Eureka!”

Trascrizione della video-intervista realizzata nell'ottobre del 2008 a New York, nel teatro al 21 di Clinton Street, nel Lower East Side di Manhattan.

(L'intervista è stata rilasciata da Erin Downhour e Kennedy Yanko in inglese, ma ne viene di seguito riportata la traduzione in italiano)

IO: Potreste per favore presentarvi e dire qualcosa su di voi e sulla vostra vita?

ERIN DOWNHOUR: Mi chiamo Erin Downhour. Sto studiando per diventare attrice, danzatrice e coreografa, e intanto lavoro a Disneyland.

KENNEDY YANKO: Mi chiamo Kennedy Yanko e sono una pittrice e una fotografa, e sono arrivata al Living Theatre attraverso un mio amico...

IO: Chi è?

KENNEDY YANKO: Brad! (*Brad Burgess, attore del Living Theatre dal 2007*)

IO: Ok!

KENNEDY YANKO: Sono arrivata qui e ho proposto un monologo, e il Living Theatre mi ha aperto le sue porte, e come artista ho cercato di portare la mia arte nelle sue diverse sfaccettature. Questa è la ragione per la quale sto recitando in questo spettacolo, ed è fantastico.

IO: Quando e come avete conosciuto il Living Theatre?

ERIN DOWNHOUR: Ad agosto 2007 sono venuta a New York, e nello stesso periodo, anche David Coppers, un mio amico insieme al quale avevo frequentato la scuola a Los Angeles, si era trasferito a New York. Ci siamo sentiti per telefono, e lui mi ha detto che si era appena trasferito a New York e che stava recitando e vivendo al Living Theatre. Io ho pensato che fosse una gran cosa e gli ho detto che sarei venuta a trovarlo presto perché anch'io stavo per trasferirmi a New York. E una settimana dopo mi sono trasferita, sono venuta a vedere *The Brig*, e mi sono avvicinata a questo teatro, alle sue vibrazioni e al suo messaggio, e da allora ho cominciato a venirci spesso e siamo arrivati a questo punto, che per me significa sentirsi parte della famiglia del Living Theatre.

KENNEDY YANKO: Credo che i nostri due modi di unirci alla Compagnia siano stati diversi, ma credo che ognuno di noi sia arrivato qui per via del magnetismo che questo teatro porta con sé. Judith dice spesso: “*Loro sono venuti da noi quando avevamo bisogno di loro!*” Io sono arrivata qui ad agosto, il che significa pochi mesi fa, e ho sentito di essere circondata da gente meravigliosa e che mi ha ispirato un modo di vivere e di recitare, mettendo la propria arte in una comunità insieme, e questo è il motivo per il quale io sono venuta qui.

IO: Mi direste cos’è *Eureka!* per voi, cosa pensate sia per il pubblico, e qual è il vostro specifico ruolo nello spettacolo?

ERIN DOWHHOUR: *Eureka!* per me è innanzitutto uno spettacolo teatrale sulla creazione e sul potere di noi stessi, della singolarità, della scintilla divina che c’è in ciascuno di noi e che noi portiamo avanti, ed ha dentro tutta la bellezza del nostro messaggio certamente; ma *Eureka!* è anche lo spettacolo sulla dedizione, in relazione al fatto che abbiamo lavorato duramente per condurlo ad essere ciò che è. Abbiamo iniziato le prove a gennaio del 2008 con degli schemi di scena completamente diversi. Era totalmente differente: Hanon stava facendo la regia, e stava scrivendo il copione, ed era malato quando è morto, e tutto lo studio fatto è venuto giù. E da quel momento era questione aperta se avremmo finito *Eureka!* oppure no. È stato come dire che quello che avevamo se ne era andato via. Quindi credo che *Eureka!* nel messaggio della creazione includa anche il suo essere un poema d’amore da parte di Judith ad Hanon, ed io avverto questo all’interno dello spettacolo teatrale; non è difficile riconoscerlo. Quindi è uno spettacolo che rappresenta tante cose diverse nel suo essere una dedica al teatro, tante questioni personali che in qualche modo trascendono e si mescolano insieme in questo meraviglioso lavoro sulla vita. Il mio ruolo specifico nello spettacolo? Come uno dei membri dell’ensemble, credo che il mio ruolo sia di ispirare quella scintilla divina (potrebbe essere la tua fede personale, una nuova fede, una nuova idea, qualunque cosa sia) in una nuova persona, e condurre davvero ogni persona a capire cosa ha bisogno; perché ci potrebbe essere una persona qui che si ritrae un po’ indietro, e se tu ti imbatti nel suo viso è come se tu gli stessi urlando: “*Vita! Creazione!*”. Credo di concepire il ruolo personale di ciascuno di noi come il tentativo di comunicare ad un livello personale con l’audience, persona per persona. Spero abbia senso quello che ho detto!

IO: Credi che questo tipo di spettacolo riesca ad esercitare un reale potere sugli spettatori, che cioè riesca ad avere un reale effetto sull'audience?

ERIN DOWNHOUR: Sì! Ne sono certa! Se tu permetti a te stesso di farti prendere dallo spettacolo e ne entri a far parte, e abbassi le tue difese, tu puoi realmente avvertire i suoi effetti, anche se non è un concetto nuovo per tantissime persone, specie quelle che conoscono bene il Living Theatre; loro stanno dentro questo concetto che noi stiamo portando avanti. Ma anche se non si tratta di un concetto nuovo, è di certo rinfrescato e riaffermato.

KENNEDY YANKO: La cosa più interessante di tutte queste domande e delle loro relative risposte è che è tutto completamente pertinente. Per me *Eureka!* è un movimento verso ciò di cui mi sono sforzata di rendere la mia vita rappresentativa, e verso ciò che vorrei che le persone riconoscessero in loro stesse, dal momento che siamo tutti portatori degli stessi elementi, siamo tutti fatti della stessa sostanza e siamo tutti portatori della stessa luce; e questo è un buon punto di partenza per stare insieme. E c'è una creazione, come Erin ha detto prima, che diventa questa grandiosa zuppa di persone che radunano insieme ed evidenziano queste cose. E questo è ciò che significa per me. Per quanto riguarda la mia parte come elemento, sono un giovane elemento in questo Universo: è la stessa parte che interpreto nel mondo reale. È molto bello! È una differenza molto diversa e interessante. È divertente vedere come gli spettatori reagiscono quando noi attori andiamo verso di loro e tentiamo di interagire fisicamente con loro. E c'è sempre qualcuno che all'inizio non riesci a trascinare dentro, ma poi ce la fai: è la cosa migliore che può succedere. Questa è la mia esperienza.

IO: Adesso voi fate parte della realtà del Living, con i suoi aspetti positivi e quelli negativi. Cosa rappresenta il Living Theatre per voi?

KENNEDY YANKO: Io e lei abbiamo avuto due esperienze completamente diverse qui. Ultimamente abbiamo fatto più riunioni di gruppo, e ritengo che Tom (*Walker*) abbia toccato un punto focale ieri circa la nostra esperienza al Living Theatre adesso, dicendo che in ogni generazione o in ogni epoca o in ogni spettacolo che il Living Theatre mette su, c'è sempre qualcosa di diverso. Facciamo esperienza di problemi così come di cose grandiose, ma lui ha centrato un punto nevralgico quando ha detto che dove siamo adesso è dove si è adesso, e

amiamo quello che siamo, nel bene e nel male, e possiamo migliorare. Lui ha messo in luce la questione molto bene.

ERIN DOWNHOUR: Lei ha assolutamente ragione, e Tom ha assolutamente ragione, dicendo che il Living Theatre è in evoluzione costante. Cosa è stato per me un anno fa non è lo stesso di quello che è adesso. Beh! È parzialmente lo stesso. Ma lei ha ragione; ci siamo imbattuti in questa fase; e quindi noi abbiamo queste fasi dove forse tu vivi qui, o non vivi qui, oppure vivi qui con certe persone, oppure vivi al piano di sopra, oppure qualunque altra combinazione possa esistere in quel determinato momento; è sempre diverso! Ma per me il Living Theatre è sintetizzato nel fatto che le persone sono così disposte ed aperte, e che vogliono dei cambiamenti. È una cosa fantastica avere una comunità che si riunisce insieme, perché è vero che litighiamo un sacco e ci urliamo l'un l'altro (il Living Theatre non è per intero una bellissima anarchia), abbiamo dei problemi, ma nonostante ciò la bellissima anarchia è parte di tutto questo. È un posto dove puoi andare e fare la differenza; io non ho trovato altri posti dove ti aprano le loro porte e la loro arte, e la loro mente, e dove tu possa realmente provare a fare qualcosa e a dire qualcosa. E questo è quello che il Living Theatre è: è una sorta di piattaforma per qualsiasi cosa tu voglia attraversare.

KENNEDY YANKO: Totalmente! Sono completamente d'accordo con te, e non solo per questo, ma anche per il fatto che aprono la loro mente a qualunque tua iniziativa. E questa è una circostanza davvero rara, magari non per una comunità, ma, per quanto ho sperimentato, in teatro lo è di certo! Per quello che è stata la mia esperienza qui finora, loro mi hanno presa qui e mi hanno detto: *“Cosa ci porti? Cosa puoi fare per aiutarci a migliorare? Ti metteremo a fare quello che fai meglio”*. E trovo questa cosa magnifica!

IO: So che questa è una domanda alla quale è un bel po' difficile rispondere, ma ve la pongo lo stesso. Quando pensate al vostro futuro in questo momento, vi vedete ancora parte di questa Compagnia?

ERIN DOWNHOUR: Non so chi l'abbia detto per primo, ma credo anch'io che una volta che hai fatto parte di questa Compagnia ne farai parte per tutta la vita! Potrai definitivamente andartene in Italia, o in Brasile, in Grecia, in Alaska o da qualunque altra parte, ma rimarrai sempre parte di questa Compagnia; rimarrà sempre nel tuo cuore. Ma fino a quando sto qui, e sono completamente presa dalle

cose da fare, ti dico che vorrei rimanerci fino a quando avrò la passione e l'abilità e tutto il resto. Non voglio dire in maniera specifica: *"Sì! Starò con il Living Theatre per il resto della mia vita!"*. Nella mia mente e nel mio cuore ne farò sempre parte. Sai, credo di non sapere rispondere a questa domanda. Ed è curioso perché abbiamo affrontato la questione proprio ieri durante un meeting, e Brad (*Brad Burgess, direttore amministrativo e attore del Living Theatre*) ha fatto riferimento ad una sorta di religione; ha parlato di devozione nei confronti della Compagnia; ma io ho come la sensazione che non darò tutta me stessa in maniera semplice a niente, o non in maniera semplice, ma in modo consapevole. Ma quello che sento per il Living Theatre e per tutto il resto è che, se ti fa star bene in quel momento, stai lì, fallo. Ma se è sbagliato, o se senti che non è quello che andrebbe fatto, se avverti che quel messaggio non è giusto, allora significa che non è quello che vuoi!

KENNEDY YANKO: Sono d'accordo con lei, e credo che il meeting che abbiamo avuto con Brad questa mattina sia un modo azzeccato per rispondere a questa domanda. Come artista e lavorando per il Living Theatre e con le passate collaborazioni e i lavori che hanno fatto, io credo che il mio lavoro come entità in questa attività possa essere un beneficio per me così come per il Living Theatre; ma per quanto riguarda la recitazione, non so se reciterò di nuovo, ma avrò sempre una relazione con il Living Theatre, e questo è fantastico.

IO: *Eureka!* è uno spettacolo con una specifica valenza politica e sociale, e il vostro compito ogni sera è quello di cercare di coinvolgere il pubblico nella creazione collettiva dell'Universo. In che modo cercate di rendere partecipi le persone, e che risposta sentite giungere da parte della gente?

ERIN DOWNHOUR: E' la consapevolezza, é....

KENNEDY YANKO: E' l'energia. L'energia che riesce a tirar fuori è la stessa che ricevi indietro!

ERIN DOWNHOUR: Una volta che le persone acquistano consapevolezza del fatto che possono creare quello che vogliono qui dentro, loro sono già sulla buona strada; tu devi soltanto offrir loro l'opportunità e loro la colgono; funziona così il più delle volte.

KENNEDY YANKO: Credo che il responso che abbiamo avuto abbia il ruolo che ha. La sera della prima abbiamo ricevuto una e-mail da parte di una donna che era

incredibilmente depressa e lei ha detto che aveva amato il nostro teatro e che l'aveva fatta sorridere. Questo è quello che noi vogliamo veramente, e questo è ciò verso cui è indirizzato tutto il nostro lavoro: star bene noi e far stare bene le persone, far in modo che loro si sentano alla grande sapendo quello che possono fare; e anche vedere che loro si soffermano sugli effetti. Un successo, al di là del fatto che possiamo ricevere una recensione negativa o positiva, è raggiunto se c'è qualcosa su cui soffermarsi, qualcosa su cui continuare a interrogarsi, qualcosa che ti fa continuare a desiderare; e questo è quello che noi tutti cerchiamo di ricevere indietro e di porgere agli altri.

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968.

Beck, Julian, *La vita del teatro*, Torino, Einaudi, 1975.

Beck, Julian, *Semi-permeable membranes: twenty songs of the revolution*, New York, Bliss Press, 1984.

Beck, Julian, *Theandric*, Roma, Socrates, 1994.

Beck, Julian, Pagliasso GianCarlo e Thomas Walker (a cura di), *Diari. Una selezione degli scritti autobiografici. 1948-1957*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2008.

Beck, Julian, Malina, Judith, Quadri Franco (a cura di), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.

Brockett, Oscar, Vicentini Claudio (a cura di), *Storia del teatro*, trad. it., Venezia, Marsilio, 1988.

Brown, Kenneth, *La Prigione*, Torino, Einaudi, 1967.

Carlson, Marvin, *Teorie del teatro*, tr. it., Bologna, il Mulino, 1997.

Craig, Edward Gordon, Marotti Ferruccio (a cura di), *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Cruciani, Fabrizio, Falletti Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.

De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.

De Marinis, Marco, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

De Marinis, Marco, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Diderot, Dennis, *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

Flores, Marcello, *Il Sessantotto*, Bologna, il Mulino, 1998.

Giachetti, Diego, *Anni Sessanta comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 2002.

Imperiali, Isabella, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2002.

Malina, Judith, *The Diaries of Judith Malina: 1947-1957*, New York, Grove Press, 1984.

Mango, Lorenzo, Morra, Giuseppe (a cura di), *Living Theatre. Labirinti dell'immaginario*, Napoli, Edizioni Morra, 2003.

Meldolesi, Claudio, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

Perrelli, Franco, *I maestri della ricerca teatrale*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2007.

Poe, Edgar Allan, *Eureka: a prose poem*, Chicago, Stone & Kimball, 1895.

Squarzina, Luigi, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005.

Valenti, Cristina (a cura di), *Fra Arte e Vita. The Living Theatre: controcultura e sperimentazione nel secondo Novecento*, Dispense del Corso di Storia del Nuovo Teatro, Università di Bologna, Anno Accademico 2007/2008.

Valenti, Cristina (a cura di), *Il teatro di innovazione: mestieri e pratiche della comunicazione*, Dispense del Corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo, Università di Bologna, Anno Accademico 2005/2006.

Valenti, Cristina, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus Edizioni, 2008.

SITOGRAFIA/EMEROGRAFIA

<http://www.livingtheatre.org/>

<http://garyliving.blogspot.com/>

<http://www.patrickgrant.com/>

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=170862988>

<http://the-brig.blogspot.com/>

<http://videoweekly.blogspot.com/>

Als, Hilton, *Living Proof*, in “The New Yorker”, 30 aprile 2007.

http://www.newyorker.com:80/arts/critics/notebook/2007/04/30/070430gonb_GOAT_notebook_als

Cohen, Ron, *Eureka!*, in “Backstage”, 3 ottobre 2008.

http://www.backstage.com:80/bso/news_reviews/nyc/review_display.jsp?vnu_content_id=1003870068

Conway, Mitchell, *Eureka!*, in “nytheatre.com”, 1 ottobre 2008.

<http://www.nytheatre.com/nytheatre/showpage.php?t=eure7442>

Criscuolo, Michael, *The Brig*, in “NYTheatre.com”, 21 aprile 2007.

<http://www.nytheatre.com:80/nytheatre/brig4938.htm>

Feingold, Michael, *Prisoners of the Past*, in “The Village Voice”, 1 maggio 2007.

<http://www.villagevoice.com:80/theater/0718,feingold,76524,11.html>

Finkle, David, *The Brig*, in “TheaterMania”, 27 aprile 2007.
<http://www.theatermania.com:80/content/news.cfm/story/10536>.

Gluck, Victor, *The Brig*, in “TheaterScene.net”, 7 maggio 2007.
<http://www.theaterscene.net:80/ts/articles.nsf/all/2398F4737A203FAB852572D5001BFB0E?OpenDocument>

Isherwood, Charles, *Keeping the Old Off Off Broadway Spirit Alive*, in “New York Times”, 27 aprile 2007.

Mandel, Lyssa, *Eureka!*, in “New Theatre Corps”, 10 ottobre 2008.
http://newtheatercorps.blogspot.com/2008/10/eureka_15.html

Ponte di Pino, Oliviero, *Teatro politico*, in ‘Hystrio’. Trimestrale di teatro e spettacolo, numero 2, aprile – giugno 2003.

Ryzik, Melena, *Underground Veteran Resurfaces in a Basement*, in “New York Times”, 5 maggio 2007.
<http://www.nytimes.com/2007/05/05/theater/05malina.html>

Saltz, Rachel, *Audience Participation, Poe and Politics in a Big Bang*, in “New York Times”, 8 ottobre 2008.
<http://theater2.nytimes.com/2008/10/08/theater/reviews/08eure.html>

Scheck, Frank, *Stub your Poe with a Big Bang*, in “New York Post”, 7 ottobre 2008.
http://www.nypost.com/p/entertainment/theater/stub_your_poe_with_big_bang_OcohtjrOgJdp0fTQKXijbJ

Scheck, Frank, *Timely Tale of Torture*, in “New York Post”, 30 aprile 2007.

http://www.nypost.com:80/seven/04302007/entertainment/theater/timely_tale_of_torture_theater_frank_scheck.htm

Siegel, Jefferson, *Violence vividly portrayed*, in “The Villager”, Volume 77, Number 13, 29 agosto - 4 settembre 2007.

Trav, S. D., *Eureka!*, in “The Village Voice”, 7 ottobre 2008.
<http://www.villagevoice.com:80/2008-10-08/theater/eureka/>

